PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA DE RICHARD SCHECHNER

organização: Zeca Ligiéro

Mauad X

Copyright © by
Zeca Ligiéro, 2012

Direitos desta edição reservados à
MAUAD Editora Ltda.
Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar
Lapa — Rio de Janeiro — RJ — CEP: 20241-110
Tel.: (21) 3479.7422 — Fax: (21) 3479.7400
www.mauad.com.br

em coedição com
Núcleo de Estudos das Performances Afro-ameríndias (NEPAA-UNIRIO)

Projeto Gráfico:
Núcleo de Arte/Mauad Editora

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

P516

Performance e Antropologia de Richard Schechner / Richard Schechner ; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro ; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et al.]. - Rio de Janeiro : Mauad X, 2012.

15,5 x 23,0 cm

Inclui bibliografia e índice

ISBN 978-85-7478-405-2

1. Schechner, Richard, 1934-. 2. Teatro - Aspectos antropológicos.
3. Artes cênicas. I. Ligiéro, Zeca, 1950-. II. Título.

12-3016. CDD: 792.01
CDU: 792.01

Agradecimentos

Ao Licko Turle, pela cooperação na produção deste livro.

A Denise Zenicola e Ausonia Bernades, pela colaboração de sempre e pela tradução.

A João Gabriel, John Dawson e Regina Muller, pelo incentivo para que este livro fosse publicado.

A Juliana Manhães, Aressa Rios e Augusto Rodrigues, pela empreitada da tradução.

A Tatiana Henrique, pela revisão técnica detalhada.

Aos meus estudantes, que sempre me cobraram a publicação do Schechner em português.

À Capes, que me permitiu cursar o Mestrado e o Doutorado no Departamento de Performance Studies, NYU.

À Comissão Fulbright, que apoiou o meu Mestrado.

À Faperj, que, com a bolsa Cientista do Nosso Estado, me permitiu viajar ao Senegal, Togo e Guatemala, documentando performances religiosas e políticas.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Encontrando Richard Schechner – *Zeca Ligiéro* 9

INTRODUÇÃO

O leque e a rede (de *Performance Theory*) – *Richard Schechner* 17

ENTREVISTA

Uma tarde com Richard Schechner – *Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies (Estudos da Performance)* – Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiça Salgado 21

ENSAIOS DE RICHARD SCHECHNER

Ritual (do *Introduction to Performance Studies*) 49

Jogo (do *Introduction to Performance Studies*) 91

A estética do *Rasa* (de *The Drama Review*) 129

A rua é o palco (de *The Future of the Ritual*) 155

TRADUÇÃO E EDIÇÃO TÉCNICA 199

Prefácio

ENCONTRANDO RICHARD SCHECHNER

Zeca Ligiéro

Em 1975, no Rio de Janeiro, eu estava dirigindo o espetáculo *As Bacantes*, de Eurípides, com meu grupo Teatro Mágico, quando um dos atores trouxe um livro repleto de fotos sobre uma montagem de grande sucesso no teatro *off-broadway* nova-iorquino intitulado *Dionysus in 69* (Schechner, Richard. Nova York: Farrar, Strauss e Giraux, 1970). Na ocasião, meu inglês era precário para apreciar o livro como um todo, mas fiquei muito impressionado com o teor das fotografias. O espaço embaralhado entre atores e público, a nudez explícita e o trabalho corporal ritualizado da montagem realizada por Richard Schechner no espaço Performance Garage com o The Performance Group se aproximava muito do que estávamos buscando em nosso processo de ensaio final, algumas semanas antes da estreia no Teatro Gláucio Gil, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Esta foi a primeira vez que ouvi o nome do diretor Richard Schechner. Dez anos depois, eu me encontrava em uma situação totalmente distinta: estava trabalhando como professor na Universidade Federal de Uberlândia, MG, e havia sido selecionado para ganhar uma bolsa Capes/Fulbright para fazer o meu Mestrado nos Estados Unidos. Eu estava procurando um programa de Mestrado, preferencialmente em Nova Iorque, e um orientador para desenvolver meus estudos em teatro experimental. Uma indicação de um dos membros da banca de seleção da bolsa me levou a um professor do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque com sobrenome Schechner. Qual não foi a minha surpresa ao saber que se tratava da mesma pessoa: o diretor do The Performance Group era um dos fundadores do Department of Performance Studies!

Em agosto de 1985, tive a primeira reunião com Schechner, que me aceitara como seu orientador. Para mim, que julgava ter terminado a minha carreira

como diretor de teatro profissional ao me mudar do Rio de Janeiro para Uberlândia, para abraçar a carreira universitária, foi algo questionador encontrar um acadêmico que continuava uma profícua carreira de encenador. Conviviam, harmonicamente, a figura do diretor experimental dos anos 1960 que eu tinha curiosidade em conhecer e a do acadêmico que ajudou a fundar o primeiro departamento de Estudos da Performance, e, mais do que isso, o seu trabalho prático em cena era articulado por um profundo conhecimento teórico, incluindo as várias tendências contemporâneas com as principais tradições de representação do Ocidente e do Oriente, um lado alimentando o outro. Mas este era apenas o começo de muitas surpresas que viriam pela frente.

Quando fui estudar na NYU, interessado em teatro experimental, pensei que inicialmente desenvolveria alguma atividade prática diretorial, mas me enganei por completo. Todo o processo do curso no Departamento de Estudos da Performance, Mestrado e Doutorado, era estritamente teórico, embora a temática e a abordagem levassem em conta as mais distintas práticas performativas e os respectivos estudos relacionados à representação de gêneros, culturas e identidades. Curiosamente, novos campos de saber foram sendo abertos para mim. No meu novo vocabulário, aprendi com Schechner um termo menos ofensivo para classificar o que eu chamava antes pejorativamente de "teatrão", "teatro antigo", "teatro burguês" e outras palavras mais preconceituosas; ele simplesmente chamava de "teatro ortodoxo", para distingui-lo do teatro experimental, utilizando os novos parâmetros do emergente campo dos Estudos da Performance. No curso de Mestrado, aos poucos, fui descobrindo que estudaria quase tudo da vida social contemporânea, pois quase tudo era considerado "performance", não somente pelo meu orientador, mas por uma equipe de professores com ele afinada, como questiona o texto assinado por ele e pelo colega Brooks McNamara:

> O que é performance? Uma peça teatral? Dançarinos dançando? Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo e carnaval? Uma entrevista coletiva de um presidente da República? As imagens do papa, do modo como ele é retratado pela mídia – ou as constantes repetições do instante em que Lee Harvey Oswald era baleado? E esses eventos têm alguma coisa a ver com rituais, (...) ou danças com máscaras como aquelas de Peliatan, em Bali? Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (...) (Schechner e McNamara, 1982)

Esse parágrafo ilustra bem a vasta gama de fenômenos que se tornaram objetos dos chamados Estudos da Performance, e com licença do vocabulário chulo: *"onde fui amarrar a minha égua"*. Se no começo buscava apenas uma investigação sobre teatro experimental, aos poucos um novo e inesperado universo se abriu e me vi literalmente fazendo parte de uma rede fantástica que, já naquela época, estava se estabelecendo. Havia uma constante interpenetração de outras artes, principalmente as visuais e a literatura, e mesmo a presença de campos inusitados, como o ritual, o circo, a mídia e a política, que se reconfiguravam neste novo terreno comum: tratava-se de estudar os comportamentos expressivos, comportamentos extracotidianos, comportamentos restaurados ou recuperados... O programa do curso anunciava:

> O currículo dos Estudos da Performance cobre uma gama completa de performances, de teatro e dança ao ritual e entretenimento popular. Cursos de metodologia e teoria são complementados pelas ofertas em áreas especializadas. Um amplo espectro de performance – por exemplo, a peformance pós-moderna, circo, kathakali, Broadway, festival, balé, xamanismo – é documentado, usando o trabalho de campo, entrevistas e pesquisa documental, e analisado a partir de uma variedade de perspectivas. O programa é tanto intercultural quanto interdisciplinar, com base nas artes, humanidades e ciências sociais e teoria crítica.
>
> Áreas de concentração são: performance contemporânea, dança, análise do movimento, *folk* e performance popular, a teoria pós-colonial, teorias feministas e *queer* e teorias da performance.[1]

Após esse primeiro momento de impacto, eu pude, pouco a pouco, ser apresentado aos outros professores do Mestrado e travar conhecimento com o amplo espectro das questões suscitadas por esse estudo. Eles formavam um quadro bastante articulado, apesar de campos e interesses diversos. Todos eles tanto apresentavam incríveis questões de estudos, como publicavam bastante, colocando suas ideias em práticas. Eles estavam empenhados em abrir novas perspectivas para o recentemente criado campo de estudo, e podia percebê-los como profícuos parceiros do meu orientador nesta aventura: Michael Kirby, que trabalhava com teatro de vanguarda e teatro formalista, era também dramaturgo, autor e artista visual e criou alguns dos cenários para peças dirigidas por Schechner com The Performance Group; Brooks McNamara, que colaborou também com Schechner no desenvolvimento do conceito de "environmental spaces" (espaços ambientalistas) e que conceitua esplendidamente "entreteni-

[1] Boletim da NYU para o ano de 1986.

mentos populares" como performance; Barbara Kishsblatt-Blat, cujo foco do trabalho eram as festas e festivais como performance e que permanece muito ativa no Departamento de Estudos da Performance; Marcia Siegel, que vinha do jornalismo crítico e trabalhava com o emergente campo da teoria da dança; e ainda Michael Taussig, que nesta ocasião trabalhava lá, trazendo uma instigante visão antropológica. Uma equipe de respeito, e um ambiente que, sem dúvida, dialogava profundamente com as questões levantadas pelas pesquisas de Schechner.

Nesses primeiros encontros com o meu orientador, o que mais me surpreendia era ter encontrado um estudioso ávido e admirador confesso de um variado estilo de performances e performers, e em diálogo permanente com uma equipe fantástica de professores/pesquisadores. Como estudante, ainda me beneficiava de sua articulação com outros diretores com os quais eu tinha afinidade, como Grotowski, Barba, Peter Brook, Augusto Boal e Judith Malina, entre outros (alguns eram convidados para suas classes). Ele se mostrava profundo conhecedor de seus textos teóricos e suas respectivas propostas de trabalho. Suas entrevistas e espaços abertos na editoria da revista *The Drama Review* são provas substanciosas deste interesse amplo e diverso. Teoricamente, ele demonstrava tanto seu interesse por Brecht como por Artaud, geralmente vistos pela academia como polos contrários, irreconciliáveis tendências do teatro contemporâneo. Também não tinha problema de contar em sala de aula como havia sido influenciado pelos exercícios trazidos por Grotowski para uma oficina desenvolvida com os alunos da NYU, com os quais ele continuou trabalhando após a visita do grande mestre e fundado o The Performance Group. Ele, confessadamente, incorporou o método de trabalho e a estética vivenciada com o polonês ao seu espetáculo *Dionysus in 69*; a partir daí, desenvolveu a sua própria linguagem, criando um espetáculo que marcou profundamente a vanguarda nova-iorquina e que tanto me impressionara quando pela primeira vez o vi fotografado no tal livro. Ele não via nisto problema, pois, embora admirasse profundamente Grotowski, percebeu que estava desenvolvendo, com os seus performers, algo pessoal e inovador.

No Brasil, eu havia sempre observado como cada grande diretor com quem eu entrava em contato, pessoalmente ou por meio da imprensa, procurava se vangloriar do seu autodidatismo e do seu ineditismo. Eles se assumiam como os verdadeiros inventores das técnicas por eles utilizadas, procurando dissimular influências óbvias das últimas tendências do teatro europeu ou estadunidense. Schechner, não: estudava a todos, e deles extraía o que interessava, submetendo sugestões e possibilidades a novos processos criativos com os seus colaboradores. Com esta incessante experiência, complementada por um estudo teórico aprofundado, pôde realmente desenvolver conceitos próprios que hoje iluminam a nossa prática nos quatro cantos do mundo e nossa teoria, tanto no teatro, na dança, como nas artes performáticas em geral.

A grande novidade, entretanto, foi a ampla magnitude emprestada ao termo "performance", com a qual entrei em contato por meio dos estudos desenvolvidos por Schechner, que sempre se preocupou em mapear o campo. Seu trabalho cobria uma vasta área, que ia muito além do campo artístico propriamente dito. Desde os estudos iniciais, desenvolvidos por filósofos e linguistas como Wallace Bacon (1914-2001) – fundador do Departamento de Estudos da Performance da Northwestern University, em 1955 – sobre a análise de discursos públicos e a relação do performer e do espectador através do texto; Keneth Burke (1897-1993), que veicula a ideia da performance com comportamento dramático vivido pela sociedade, aos trabalhos de John Langshaw Austin (1911-1960) em relação à importância das palavras pronunciadas, "o ato da fala", e à ideia de que a fala é, em si, uma forma de ação. Esses estudos caracterizam uma primeira fase de Estudos da Performance, a partir principalmente da oratória, e são publicados, inicialmente, nos anos 1940 e 1950. Em seguida, o foco foi em estudiosos das Ciências Humanas que passaram a abarcar, em suas considerações, a performance como comportamento humano. Os trabalhos de antropólogos e sociólogos que mais iriam me impressionar, seriam os de Erving Goffman (1922-1982), que expande o termo "performance" para o campo social no seu clássico estudo *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, e os do antropólogo Milton Singer (1912-1994), que vai cunhar o termo "Performances Culturais", ambos os estudos publicados em 1959. Mas é, sobretudo, Victor Turner (1920-1983), que dedicou os últimos anos de sua vida criando novos paradigmas para os estudos da performance, ao comparar os conflitos sociais com o desenvolvimento do drama, quem mais vai influenciar Richard Schechner. É verdade também que Schechner, da mesma forma, passou a influenciar o grande antropólogo, e a colaboração entre ambos se estreitou a partir das publicações de livros conjuntos e da organização do Encontro Mundial de Ritual e Performance. Entre os anos de 1981 e 1982, os dois organizaram três conferências.

Em seu artigo pioneiro, *Abordagens*, publicado na revista *Tulane Drama Review*, em 1966, Schechner afirma pela primeira vez: "a performance é uma categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da atividade teatral".

> A cascavel sidewinder[2] se move através do solo do deserto ao contrair e estender-se em um movimento lateral. Para onde quer que este bonito réptil aponta, não vai lá. Tal falta de direção é característica dos estudos da performance. Este campo de estudo, muitas vezes, brinca com o que

[2] No Brasil, *Crotalus cerastes* é conhecida como Cascavel-chifruda, típica do deserto do sudoeste dos Estados Unidos; seu corpo se move em uma curva em S. Disponível em http://pt.w3dictionary.org/index.php?q=cascavel, acessado em 14 de julho de 2011.

não é, enganando aqueles que querem corrigi-lo, assustando alguns, divertindo outros, surpreendendo alguns como a cascavel no seu caminho através dos desertos da academia.[3]

Esse artigo foi retomado e ampliado em *Abordagem de um Amplo Espectro*, publicado no *The Drama Review*, agora pelo Departamento de Performance Studies (TDR V. 32, n. 3, 1988). Seus estudos avançaram por áreas outras, como a literatura oral, a antropologia e a sociologia, influenciando muita gente que não aspira a ser artista.

No relacionamento diário com o meu orientador, pouco a pouco fui me aproximando de suas aulas práticas, no Departamento dos Estudos da Performance. Ele era o único que desenvolvia a parte prática da performance em sua oficina no período de verão, a qual tive a chance de acompanhar. Além dos seus livros e artigos já publicados, pude entrar em contato com algumas discussões e tópicos que ele estava elaborando na época e que foram sendo publicados durante os anos seguintes – em dois períodos: 1985 a 1988 e posteriormente, quando voltei ao mesmo departamento, ainda sob a sua orientação e também de Márcia Siegel, para fazer o meu doutoramento (de 1993 a 1998).

Dessa fase, os seus livros mais marcantes são *Performance Theory*, *Environmental Theater* e *Between Theater and Anthropology*. Eles articulam uma profunda análise das transformações da cena contemporânea e discutem as principais propostas experimentais, não somente europeias, como asiáticas e africanas. Nesses trabalhos, nitidamente aparece o seu interesse por antropologia, marcado, sem dúvida, pelo encontro com o antropólogo Victor Turner. Seus livros *The Future of the Ritual* e *Introduction to the Performance Studies* são fundamentais e, sobretudo, os que mais seriam utilizados em minhas classes.

Após a minha volta do Mestrado, em 1988, iniciei vários projetos, procurando trazer os Estudos da Performance para as universidades; minha entrada na Unirio foi providencial, pois, participando da criação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas nesta instituição, que hoje abriga a linha de pesquisa "Estudos da Performance: discursos do corpo e da imagem", pude desenvolver alguns conceitos dos Estudos da Performance. Em 1999, tive a chance de auxiliar Diana Taylor na criação do Instituto Hemisférico de Performance e Política, reunindo diversas universidades, artistas e ativistas políticos das Américas. E, no ano de 2000, coube a mim a organização do Primeiro Encontro de Performance e Política das Américas, que contou com a presença de vários acadêmicos de distintos países, entre eles Richard Schechner, que deu um grande impulso

[3] Disponível em http://www.nyu.edu/classes/bkg/rs2.dos, acessado em 14 de julho de 2011.

para a divulgação dos Estudos da Performance no Brasil, hoje disseminados em quase todos os cursos de Pós-graduação em Teatro e em Antropologia. Priorizei, para esta edição, artigos que pudessem envolver o conceito de Performance e suas relações com o campo da Antropologia.

Richard Schechner inicia seu primeiro livro de grande impacto, *Performance Theory* (*A Teoria da Performance*), com duas formas de abordagens do amplo espectro para os estudos da performance: "o leque e a rede", que eu considero pertinente reproduzir aqui, pois lançam luzes sobre sua visão sobre o tema, bem como até hoje nos serve como uma espécie de bússola para cruzar os acidentados oceanos de diversidades de tópicos, estilos, gêneros, questões, tradições... e a lista não finda. Embora o prefácio de *A Teoria da Performance* se dirija a um livro específico, cujo conteúdo, em sua totalidade, não está presente neste volume, proponho ao leitor que, através dele, enverede pela primeira vez por esta pequena (no tamanho) coleção de escritos recolhidos de vários livros. Creio ser este texto de bastante utilidade, apesar de escrito há tanto tempo e de ter, até agora, permanecido inédito em português.

A entrevista realizada pelos pesquisadores portugueses Ana Bigotte e Ricardo Seiça foi sugerida pelo próprio Schechner, pois lança uma luz sobre o início de seu trabalho como diretor e pesquisador, seus interesses múltiplos e suas realizações, e, sem dúvida, poderá contribuir para alguém se iniciar em seus pensamentos.

Selecionei ainda os artigos complementares *Ritual* e *Jogo* (*Play*), pela sua importância dentro da pesquisa do autor e por trazerem significativas ferramentas para análise dos Estudos da Performance.

O artigo *Rasaboxes* interessará não somente a quem faz teatro e dança, mas, sobretudo, àqueles que trabalham pesquisando outras culturas como novas referências contemporâneas.

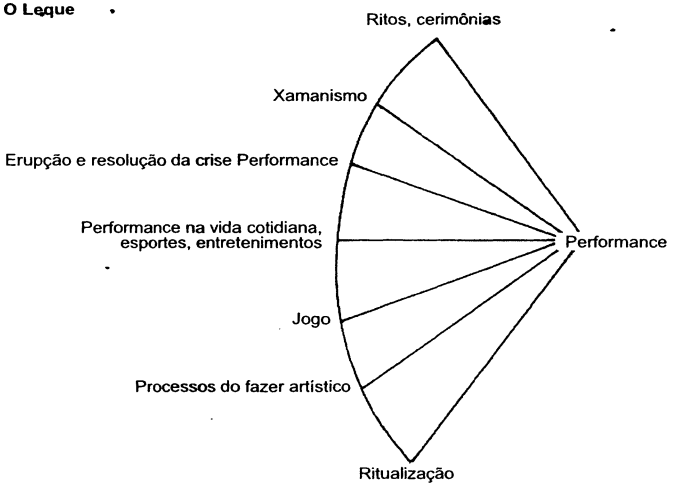
Em *A rua como palco*, Schechner aplica o termo performance a acontecimentos cobertos pela mídia, trazendo novas discussões sobre a abrangência do termo e o quanto nós, mesmo que não tenhamos a clareza de nossa percepção, estamos vivendo num mundo onde quase tudo que recebemos está embebido por atos performativos, que vão muito mais além do que supomos ser teatral ou invenção de alguém muito poderoso. Vivemos performance 24 horas por dia.

O LEQUE E A REDE

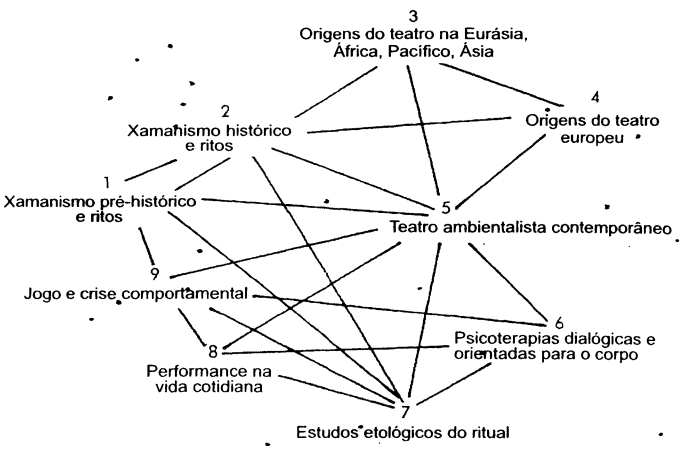
Prefácio do livro *Performance Theory*
(A Teoria da Performance) – Richard Schechner

Tradução de Ausonia Bernardes Monteiro

O Leque



A rede



Este não é um livro qualquer. Os ensaios foram organizados ao redor de um sistema que pode ser configurado tanto como um leque quanto como uma rede. Tenho me dedicado a esse sistema há mais de 25 anos, tanto em meu trabalho prático como no teórico[4].

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares.

A rede é o mesmo sistema, visto de forma mais dinâmica. Em vez de espalhados ao longo de um *continuum*, cada ponto interage com outros. Não é por acaso que ponho meu próprio trabalho prático de teatro – teatro ambientalista – no centro: esta posição é arbitrária. Um etologista poderia colocar a si mesmo no centro de uma outra rede que inclua itens que não apareçam em meu esquema – genética e teoria evolucionista, por exemplo. Também coloquei eventos históricos lado a lado com ideias especulativas e performances artísticas. Meu método é similar ao dos aborígenes, que consideram os sonhos como uma realidade tão poderosa e importante quanto os acontecimentos vividos quando acordados. Ou será o oposto? Sei que esta análise poderia ser feita separando-se os diferentes planos da realidade, mas algumas vezes – especialmente no teatro – é necessário viver como se "como se" = é.

A rede não é uniforme. Conexões entre os itens de 1 a 4 podem ser investigadas historicamente e vinculadas à performance ao redor do mundo desde a época paleolítica em diante. Conexões entre os itens de 6 a 9 revelam "profundas estruturas" da performance – é que estes itens, na verdade, sublinham os primeiros cinco, portanto, ativando um segundo plano de "realidade".

Essa profunda estrutura inclui preparações para a performance tanto dos atores (treino, workshop, ensaios, preparações imediatamente antes do acontecimento) quanto dos espectadores (decidindo assistir, vestindo, indo, acomodando-se, esperando), como para o que acontece depois da performance. Os meios como as pessoas esfriam e algumas vezes estendem o depois da performance são menos estudados, mas muito importantes. O esfriar-se inclui levar os atores e espectadores para fora, ou para longe da performance, colocando o espaço da performance e instrumentos em descanso; o depois inclui espalhar as novidades sobre a performance, avaliando-as – mesmo escrevendo livros sobre elas – e de muitas maneiras estabelecendo como determinadas performances alimentam diretamente os atuais sistemas da vida social e estética.

Não só as narrativas, mas também as ações corporais dramáticas expressam crises, separações e conflitos. Como Eugenio Barba observou, atores especializam-se, colocando a si próprios em desequilíbrio e logo mostrando como recuperam seu equilíbrio psicofisicamente, narrativamente e socialmente – somente para perder seu equilíbrio e recuperá-lo frequentemente. Técnicas teatrais centram-se nessas transformações incompletáveis: como a pessoa se torna outra pessoa, deuses, animais, demônios, árvores, seres, o que for – e qualquer uma: temporariamente, como numa peça, ou permanentemente, como em alguns rituais; ou como seres de uma ordem habitam seres de uma outra ordem, como no transe; ou como os habitantes indesejáveis aos seres humanos são exorcizados; ou como o doente deve ser curado. Todos esses sistemas de transformações performativas também incluem a incompleta, desequilibrada transformação de tempo e espaço: fazendo os específicos "onde e quando" no particular "aqui e agora", de forma que todas essas quatro dimensões sejam mantidas no jogo.

Performances são fazer-crer no jogo, por prazer. Ou como Victor Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso "como se". Ou, como poderia ser na estética sânscrita, performances são *lilas* (esportes, jogo) e *maya* (ilusão). Mas a tradição sânscrita enfatiza: então, tudo é vida, *lila* e *maya*. Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais "cheia de verdade", mais "real" que uma experiência comum.

Isto também foi a opinião de Aristóteles em sua *Poética*, na qual apresenta o paradigma de que o teatro não somente reflete a vida, como a essencializa. Como *lilas*, performances não só jogam fora das formas, elas jogam com formas, deixando ações suspensas e sem-fim; então, eventos teatrais são fundamentalmente experimentais: provisórios. Qualquer semiótica da performance deve começar de, e sempre apoiar-se sem firmeza nessas bases instáveis e escorregadias, que se tornam ainda mais incertas com a alternância contínua da recepção das diversas plateias.

Porque performances são usualmente subjuntivas, liminares, perigosas, elas são, com frequência, duplamente cercadas por convenções e molduras: meios

[4] Apesar de aqui não ser o lugar para uma autobiografia, um resumo não é inapropriado: levar o leitor a saber um pouco sobre com quem ela/ele está entrando em contato. Desde 1967 até 1980, fui diretor do The Performance Group (TPG), liderando o teatro experimental. Com o TPG, dirigi muitas peças e workshops, incluindo *Dionysus in 69*, *Makbeth*, *Commune*, *Mother Courage and Her Children*, *The Marilyn Project*, *The Tooth of Crime*, *Cops*, *Oedipus (Seneca)* e *The Balcony*. Desde que deixei o TPG, tenho continuado a dirigir, incluindo *Richard's Lear*, *Cherry Orchard* (na Índia, com o profissional Repertory Company of the National School of Drama, New Delhi), *The Prometeus Project* e *Don Juan*. Muitas dessas produções foram desenvolvidas durante workshops. Antes de 1967, fui codiretor do The New Orleans Group e diretor produtor do The Free Southern Theater. E no verão de 1958 e também em 1961, fui diretor artístico do East End Players of Provincetow, Massachusetts. Desde os 27 anos, tenho ensinado o tempo todo: primeiro, na Universidade de Tulane, e, de 1967 até o presente, na Tisch School of the Arts, New York University. Minha especialidade é teoria da performance – a qual é, para mim, enraizada na prática e é fundamentalmente interdisciplinar e intercultural.

de fazerem os lugares, os participantes e os eventos de alguma maneira seguros. Nesses limites do fazer-crer, relativamente seguros, as ações podem ser levadas ao extremo, mesmo por prazer.

Entrevista

UMA TARDE COM RICHARD SCHECHNER

Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies (Estudos da Performance)

Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiça Salgado[5]

Richard Schechner (2009) segurando o seu primeiro livro, *Public Domain*. Foto © Ricardo Seiça Salgado

Durante o *Visiting Scholars* no Departamento de Performance Studies – TISCH School of the Arts, New York University (NYU), no outono de 2009, acompanhamos o seminário de Richard Schechner "Performance Experimental nos EUA: dos anos sessenta aos anos oitenta" (USA Experimental Performance: the 60s to the 80s)[6].

[5] Agradecemos a Abigail Levine, pela sua ajuda na edição da versão inglesa, e a Nuno Leão e Manuel Henriques, pela enorme ajuda na tradução portuguesa, feita a oito mãos (apesar de a responsabilidade final ser toda nossa). Agradecemos, igualmente, a Richard Schechner, que gentilmente nos cedeu as fotografias que acompanham este artigo, cujos créditos são seus (à exceção da primeira, que é da autoria de Ricardo Seiça Salgado).

[6] Optamos ou por não traduzir expressões como *performance*, *reenactment* e *re-performance* ou, quando traduzidas, colocar entre parênteses a expressão original ao lado, permitindo ao leitor completar a tradução. Sobre as questões de tradutibilidade desse tipo de termos, ver o grande debate que nas páginas da TDR [*TDR* 50:4 (T192): 5–8; TDR 51:3 (T195):7–14 e TDR 51:4 (T196), respectivamente] se seguiu à publicação do comentário de Jon McKenzie *"Is Performance Studies Imperialist?"* [50:4 (192), 2006].

O seminário foi composto por 14 aulas, nas quais grupo a grupo, artista a artista, produção a produção, fomos vendo os vídeos das performances, consultando os seus programas e cartazes, lendo ensaios de artistas e de teóricos e falando com os próprios artistas a quem fizemos perguntas sobre algumas questões, contextualizando as obras e a época, desmistificando-as, por as conhecermos mais de perto. É, aliás, esse trabalho de desmistificação por contato directo com artistas, obras, produções e pensamento teórico que mais nos motivou a realizar esta entrevista. O modo como, ao longo do semestre, nos aproximamos de algumas das produções desse período, levou-nos a ter vontade de partilhar essa experiência em português.

Combinamos, então, uma entrevista com Richard Schechner, que se realizou em dezembro, já depois de o semestre ter terminado, numa tarde de inverno a poucos dias do Natal. Schechner convidou-nos a ir a sua casa, perto da NYU e do Washington Square Garden, justamente ao lado de onde grande parte do que tínhamos estudado se passou.

Assim, por entre biscoitos, livros e chá, e à medida que, da janela daquele andar alto, o sol ia descendo sobre os prédios de Manhattan, fomos conversando sobre os Anos Sessenta (*Sixties*)[7], as suas produções e o porquê de se revisitá-las hoje. Passamos muito tempo contextualizando a época nas suas razões sociais, políticas e culturais, já que os fatos não são independentes das épocas em que acontecem. Daí passamos ao nascimento dos Performance Studies como campo de estudos e como forma epistemológica de abordar o mundo e a arte. E foi assim que, curiosamente, o que havia começado como uma "entrevista" foi se transformando, mais e mais, numa boa conversa entre professor e alunos, num ato de transferência da experiência de uma época a outra, numa questão de transmissão.

[7] Observar que a expressão "Anos Sessenta" se constitui em dois planos: 1) o plano em que se refere à caracterização política, social e cultural de uma década do século XX, e que designaremos em letra minúscula ("anos sessenta"); 2) o plano em que a expressão é utilizada como conceito, em que se faz alusão a uma certa maneira de encarar a arte e a vida que contamina as várias formas de expressão cultural e artística, o que tem repercussões na relação com a comunidade e num participante ativismo político, e que designaremos em letra maiúscula ("Anos Sessenta"). Nesse sentido, segundo Schechner, os "Anos Sessenta" vão dos anos cinquenta até início dos anos oitenta.

1. OS ANOS SESSENTA

ANA – Comecemos pela definição de Anos Sessenta...

SCHECHNER – Bom... os Anos Sessenta, mais do que uma época, são um conceito. E, assim, começam provavelmente em alguma parte dos anos cinquenta, quando as experiências de John Cage se tornam um bocadinho mais conhecidas. Depois, continuam pelos anos setenta, até perto dos anos oitenta. Allan Kaprow fez os seus *"18 happenings in 6 parts"* em 1959. E provavelmente havia outras coisas acontecendo naquele momento.

Dito de outra forma: é um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão de cultura juvenil. A Segunda Guerra Mundial, o pós-Guerra, e mesmo a Guerra da Coreia eram guerras mandadas fazer por pessoas mais velhas. E então, no final dos anos cinquenta e em sessenta, jovens, estudantes, gente com idades compreendidas entre os 16, 17 e 30 anos, chegaram-se à frente. Tinha-se esta sensação de cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. Havia também a máxima: "Nunca confiar em ninguém com mais de 30".

Havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade *em si* – os vários tipos de autoridade, o governo, os militares; ou os racistas no meio da população em geral, pessoas que acreditavam na inferioridade dos negros, que achavam que a segregação estava certa. E então, opondo-se a uma sociedade racista, às guerras injustas (como se pudesse haver guerras justas), as pessoas juntaram-se. Jovens de todas as cores uniram-se aos afro-americanos[8], apoiando, entre outros, Martin Luther King. Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas das leis injustas do Estado. E, nas artes, havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veementemente a todos os tipos de autoridade. Mas não éramos propriamente anarquistas, inclinávamo-nos mais para uma espécie de socialismo democrático. No entanto, havia um lado anarquista em tudo isto, um lado que

[8] Envolvidos no *Civil Rights Movement*, iniciado alguns anos antes, em 1955.

é característico dos Anos Sessenta, essa explosão radical de atividade que vai de meados dos anos cinquenta até, mais ou menos, ao início dos anos oitenta.

ANA – E por que lhe parece que as coisas mudaram de rumo nos anos oitenta? O que é que mudou?

SCHECHNER – Bem... não acabou tudo de repente. O que aconteceu foi que esses jovens cresceram e a geração seguinte não pensava da mesma maneira. A geração seguinte queria ter empregos e segurança. Como sabem, em 1972/73 [Crise do Petróleo] houve uma grande recessão na América. Essa geração sentiu a necessidade de ter empregos mais seguros. A Guerra do Vietnã estava chegando ao fim – no meio dos anos setenta, já não era a grande questão que havia sido. Ganhou o Vietnã do Norte. Os americanos e a ditadura sul-coreana tinham perdido. E embora o *Freedom Movement*, os direitos dos negros e das minorias não tivessem sido integralmente conquistados, houve uma série de alterações consideráveis, uma série de direitos civis [*Civil Rights Acts*] foi aprovada no Congresso, houve decisões do Supremo Tribunal favoráveis, etc.

E depois, nos anos oitenta, as questões de gênero e de identidade começaram a ganhar importância: feminismo, direitos *gay*, lésbicos e transexuais... e muitas outras, uma longa lista de agendas políticas particulares, de comunidades específicas, muito ativas... Só que eram questões que não afetavam a grande maioria das pessoas. O casamento *gay*, por exemplo, ainda hoje é uma questão para a maioria... O que aconteceu a partir dos anos oitenta foi que se mobilizaram grupos particulares de pessoas, mas desapareceram os movimentos capazes de mobilizar globalmente as massas, como o Black Freedom Movement ou o Movimento Contra a Guerra do Vietnã. Nada capaz de convocar a totalidade do espectro demográfico da população estadunidense.

E, ao mesmo tempo, houve uma mudança na política. Os conservadores foram eleitos pela maioria da população, que era – e ainda é – bastante conservadora. *Há muita América entre Nova York e São Francisco...* Nixon foi eleito duas vezes, mas não terminou o segundo mandato e foi obrigado a demitir-se, caído em desgraça, por causa do escândalo *Watergate*. Gerald Ford substituiu-o provisoriamente. Depois, em 1976, foi eleito o democrata Jimmy Carter. Carter era um bom homem – ainda o é –, mas pouco eficaz como líder político. Em 1980, Reagan foi eleito. E, em 1984, reeleito por uma esmagadora maioria. Extremamente conservador, Reagan favoreceu o aumento da despesa na defesa. Era a (assim chamada) Guerra Fria com a União Soviética (a que ele chamava o "Império do Mal"). Reagan apadrinhou as grandes empresas, os ricos e todos esses... sempre apoiado pela maioria da população. Não que alguma vez a grande maioria do país tenha apoiado o movimento da juventude *em si* – na formulação "sexo, drogas e *rock'n'roll*" –, mas, até certo ponto, defendeu a causa dos direitos civis e, lentamente, chegou mesmo a mobilizar-se contra a Guerra do Vietnã. Nesta questão, ao menos, os pais estiveram ao lado dos seus filhos. E para além disso, a América estava perdendo a guerra, e os americanos odeiam perder – preferimos desistir a ser derrotados. Mas, depois da Guerra do Vietnã, toda a cultura começou a mudar. E até mesmo os jovens, quando chegaram aos 40 anos, tornaram-se mais conservadores.

2. HOJE: REVISITAR OS ANOS SESSENTA

ANA – Por que estão as pessoas tão interessadas em revisitar os Anos Sessenta? Foi este renovado interesse nos *Sixties* que o fez escolher dar um seminário sobre "Performance Experimental nos EUA: dos anos sessenta aos anos oitenta"? Pessoalmente, o que mais o interessou no projeto de revisitar esse momento da história cultural?

SCHECHNER – Bom, decidi dar este seminário porque as pessoas parecem interessadas em revisitar os Anos Sessenta, e porque senti que, fazendo-o, levaria ainda mais gente a interessar-se por isso. Vejo-me simultaneamente como efeito e como causa. Influencio as coisas, mas também, porque as pessoas me ouvem, posso fazer as coisas acontecerem. Eu já estava em atividade nos anos sessenta e posso ensinar a partir do que vivi.

O mundo não se repete, mas gira sobre si mesmo, como num cone rotativo, ou numa espiral – em que gira sobre si mesmo, embora não exatamente da mesma maneira. É mais fácil de desenhar do que de descrever em palavras. Como na expressão *"what goes around comes around"*. William Butler Yeats, no poema *The Second Coming*, ao escrever sobre as repetições da história, descreve essa espécie de girar excêntrico...

Ou seja, os Anos Sessenta estão de volta, os mesmos, mas diferentes. Voltaram; aliás, talvez já tenham voltado uma outra vez, nos anos noventa – mas agora, desde a viragem do século, estão sem dúvida aí... Há certos paralelos que fascinam as pessoas – e, neste momento, os anos sessenta já estão distantes o suficiente. Os estudantes de hoje não estavam vivos na altura: quem nasceu em 1970, terá hoje mais de 40 anos; em 1980, mais de 30; em 1960, terá 50 anos – e, mesmo assim, os Anos Sessenta passaram-lhes ao lado. Para tê-los realmente vivido, é preciso ter-se nascido no princípio dos anos cinquenta, ou antes. Hoje

em dia, as pessoas que querem conhecer esse período estão recuando no horizonte das suas próprias vidas – elas não têm memórias vividas do que se passou, mas ouviram falar! Os pais, ou mesmo os avós, viveram-nos... sim, já foi há bastante tempo. E também os conhecem a partir da cultura popular. Os ecos do *Woodstock* ainda ressoam, em todo o lado se ouve falar dos "*Sixties*". Resumindo, hoje em dia os jovens querem saber mais sobre esse período que a geração dos pais atravessou, e acerca do qual tanto ouviram falar.

Também me parece importante uma coisa: os Anos Sessenta estão associados a um tempo de grande esperança, de atividade intensa, de sonhos utópicos. E hoje, para a maioria dos estudantes, não se vive um período semelhante, de sonhos utópicos, um período em que o mundo vá mudar radicalmente para melhor. Não se acredita que uma revolução venha a resultar num mundo perfeito. Deixou-se de pensar a revolução, pensa-se "uma coisa de cada vez, um dia depois do outro". As corporações empresariais encarregam-se de governar; o sistema, por assim dizer, entrincheirou-se. É por isso que os jovens de hoje – sobretudo, no Ocidente – estão fascinados por uma geração, por um período em que as pessoas sentiam realmente que o mundo podia ser transformado, que ia ser realmente transformado. Um período em que as pessoas estavam envolvidas numa luta com sentido, não a luta pela sobrevivência individual – como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei de viver? Não a grande narrativa do Reagan, a luta entre aquilo a que ele chamou "o eixo do mal" e o Ocidente, entre o comunismo e o capitalismo. Mas a luta utópica entre a autoridade injusta e a libertação. Um tempo em que as pessoas acreditavam nesse tipo de luta ideal tornou-se fascinante ao olhar atual. E, porque existem os *media*, as pessoas hoje revivem essa luta do passado por meio de uma reconstituição (*reenactment*), de uma "re-performance", da repetição de uma performance. Voltam a ela sem realmente voltarem a ela; sem inventarem a sua própria revolução. Que, na realidade, poucos creem ser sequer imaginável, quanto mais possível.

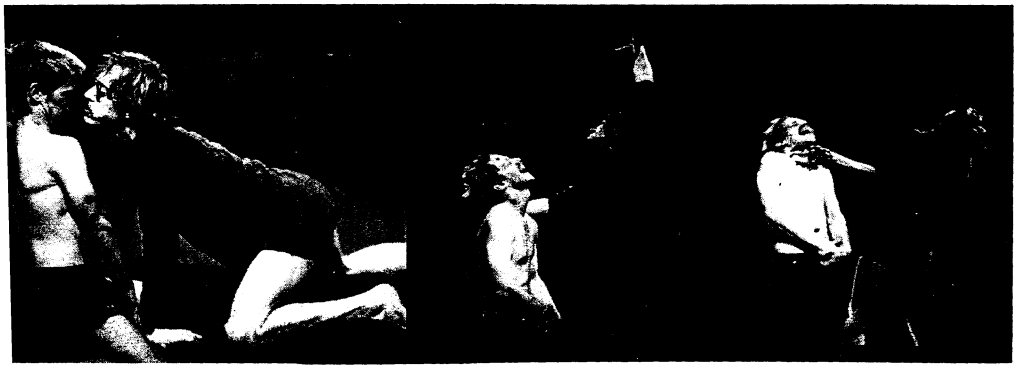
Também penso, como descobri com este seminário, que o trabalho artístico dos Anos Sessenta é realmente muito bom e resiste ao tempo. Há muita gente ainda interessada nesse trabalho, que não parece datado. E é assim que muitas das coisas que se fizeram nesse período tornaram-se, digamos, "canônicas", quase "clássicas". *Dionysus in '69*[9] está esta semana em cena, no Texas

[9] *Dionysus in '69*, criado pelo The Performance Group em 1968, a partir de uma oficina ministrada por Richard Schechner (e que deu origem a um filme de Brian De Palma, fruto da filmagem de duas apresentações), foi reapresentado pelo Austin Group, Rude Mechanichals. Swan Sides, diretor artístico do Rude Mechanichals, tem um MA de Performance Studies na NYU, onde estudou com Richard Schechner. Um excerto pode ser encontrado em: http://hemi.nyu.edu/artistprofiles/index.php?lang=Por&Artist=rschechner&Menu=HIDVL, onde também se encontram disponíveis em vídeo mais trabalhos do autor.

[dezembro 2009]. É uma reprodução exata do filme de Brian De Palma sobre a produção do Performance Group, de 1968, que eu dirigi. As pessoas em Austin querem ver isto, e não é só nostalgia, gostam mesmo, divertem-se. O trabalho tem alguma vitalidade...

Dionysus in '69 (1968-1969) – The Performance Group, encenado por Richard Schechner. Foto © Richard Schechner.

Antes, os artistas partiam de diferentes tipos de textos – textos dramáticos ou partituras musicais – e reinterpretavam-nos. Uma "nova" produção de Shakespeare ou de uma tragédia grega. Mas o que hoje está ocorrendo é diferente. Há registro em vídeo de grande parte das performances dos Anos Sessenta e esse registro depois foi digitalizado. Tornou-se possível ver essas performances mais de perto, minuciosamente, e reconstituí-las – as performances propriamente ditas e não apenas os textos, não só as palavras. De Meyerhold ou Stanislavsky digitalizamos apenas fragmentos, de Brecht temos um bocadinho mais – e temos os seus *modelbuchs*[10], o que, mesmo assim, não é igual a termos performances integralmente gravadas. Dos anos sessenta em diante, temos tudo em vídeo ou DVD: dos anos setenta, oitenta, noventa, dois mil... E tivemos uma série imensa de re-performances: do *18 Happenings in 6 parts* de Kaprow, do *Parades and Changes* de Anna Halprin, a apresentação no MoMA, em 2010, de trabalhos em arte da performance (*performance art*) assinados por Marina Abramovic, os espetáculos de dança de Trisha Brown no Whitney Museum, e por aí adiante... Não se trata de novas interpretações, mas sim de reconstituições. Claro, as re-performances (os *reenactments*) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformaram-se – tudo muda, menos o "espetáculo propriamente dito". Ou mesmo isso também mudou, porque os corpos mudaram, as mentalidades... Em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida.



Dionysus 69: à esquerda, Pentheus William Shephard confrontado por Dionysus, William Finley. Foto © Richard Schechner

[10] *Modelbuchs* ou *modelbooks* é o nome dado aos primeiros padrões de livros impressos que se começaram a difundir amplamente em meados do século XVI. Schechner refere-se às detalhadas notas que Brecht fazia das fotografias para dar conta das cenas dos seus espetáculos, as mesmas que podem ser seguidas para as "re-performances" (ver Schechner, Richard. *Between Theater & Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p. 43).

Por fim, parece-me interessante – talvez inédito – o fato de haver uma geração de artistas nos EUA – e falo, sobretudo, dos EUA, que é o foco deste seminário – que esteve em atividade nos Anos Sessenta e hoje continua. Isto é excepcional. A nova vanguarda não tirou do caminho a anterior. Eu tenho uma nova performance em cena neste preciso momento[11], e uma outra, antiga, acontecendo no Texas (a reconstituição de *Dionysus in '69*); Lee Breuer ainda encena; Richard Foreman tem um espectáculo no Public Theatre[12]; JoAnne Akalaitis também vai estar neste outono [2010] no Public Theatre... Esses artistas ainda estão em atividade, o que não é habitual, porque, normalmente, depois de uma certa idade, o artista é esquecido ou olhado como antiquado, fora de moda – ninguém quer ver, ninguém se interessa. Mas isso não acontece com essa geração. Os estudantes estão fascinados por essas pessoas, pelos seus trabalhos, veem o que eles estão fazendo agora e o que eles fizeram há 30 ou 40 anos. Os artistas dos Anos Sessenta são respeitados.

Mas... por que razão estarão ainda em atividade? Por que me pedem ainda para dirigir trabalhos – novos ou antigos? Boas e más notícias, diria: por um lado, somos bons no que fazemos, por outro, ninguém nos fez sair de cena.

3. EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS FUNDADORAS

RICARDO – Quais eram as principais influências desses grupos experimentais? De onde surgiram, em que meio artístico se formaram?

SCHECHNER – Vamos levar em consideração o que aconteceu nas artes e na teoria das artes, a relação entre os grandes acontecimentos mundiais e o desenvolvimento de certo tipo de obras e de teorias da arte? Quando os nazis subiram ao poder na Alemanha, uma série de intelectuais e artistas, sobretudo judeus, abandonaram a Alemanha. A New School for Social Research foi fundada em Nova York, a quinze quadras daqui. Nos anos cinquenta, sessenta, a New School tornou-se muito importante. Ela era a versão americana da Escola de Frankfurt. Adorno, Horkeimer, Marcuse estiveram aqui. Walter Benjamin teria vindo também, mas suicidou-se. As teorias destas escolas (Frankfurt/ New

[11] Richard Schechner refere-se a *Swimming to Spalding*, uma encenação sua em apresentação durante dezembro de 2009 no Here Arts Center, Nova York.

[12] Trata-se de *Idiot Savant*, escrito e dirigido por Richard Foreman, pelo Ontological-Histerical Theater, apresentado no Public Theater, Nova York.

School) foram extremamente influentes em termos de pensamento crítico. Eu lembro-me de ler *Eros e Civilização* de Marcuse, um livro libertador, se é que tal existe. Portanto, esta teoria crítica europeia importada e assimilada está sem dúvida na origem da explosão artística dos Anos Sessenta.

E houve também os artistas que se mudaram para cá. Erwin Piscator, por exemplo, que foi quem criou a expressão "Teatro Épico" (Brecht tirou-a dele), deu aulas na New School, onde foi professor de Judith Malina. Ela fundou, com Julian Beck, o Living Theatre no final dos anos quarenta. Com Piscator, ela aprendeu sobre teatro político, teatro Épico, e tudo isso. Anos antes, nos anos vinte, depois da Revolução Russa, o Teatro de Arte de Moscou havia vindo aqui. À medida que a Revolução começou a atacar aqueles que a tinham iniciado (quando Stalin chegou ao poder), alguns membros do Teatro de Arte de Moscou procuraram refúgio nos EUA. Richard Boleslavsky (Ryszard Boleslawski) começou a ensinar no Bennington College. O seu livro *Acting, the First Six Lessons* foi muito influente. Boleslavsky trabalhou com pessoas que formaram o Group Theatre, nos anos trinta, mas também ajudou a formar o Actor's Studio, com Lee Strasberg e outros. Michael Chekhov emigrou para Hollywood, onde ensinou e modificou a maneira de representar no cinema. Em suma, Stanislavsky foi importado para a América com excelentes resultados. Mas, nos Anos Sessenta, toda essa vanguarda dos anos trinta parecia-nos inútil, coisa do passado. Trabalhávamos contra os ex-radicais dos anos trinta. Os tempos eram outros.

Mas vamos então recuar mais um bocadinho: o Duchamp esteve aqui, e os surrealistas e os dadaístas. Até o Brecht esteve aqui durante um tempo. A Europa, de certa forma, viu-se livre das suas mentes mais brilhantes e por quê? Por causa do Nazismo, do Stalinismo e da Guerra. Ironicamente, se Hitler não odiasse os judeus, ele poderia ter tido a bomba atômica e ganhado a guerra. E se Hitler e Stalin não tivessem existido, a explosão artística na América dos anos cinquenta/sessenta podia não ter ocorrido. Todos esses imigrantes estimularam o que aconteceu aqui. A América, ao mesmo tempo que estava se transformando na maior potência militar e econômica do mundo – uma potência nem sempre usada para bons fins –, também estava se transformando numa potência intelectual extremamente poderosa.

O que tornou os Estados Unidos poderosos foi a combinação de artistas e teóricos americanos e imigrantes. A América floresceu graças às mentes brilhantes dos emigrantes que chegaram por conta da Segunda Guerra Mundial. Desde Einstein nas ciências, ao Black Mountain College, que é uma continuação da Bauhaus, à Escola de Frankfurt/New School for Social Research, etc. E também os soldados americanos que foram para a Europa e a Ásia lutar, voltaram trazendo com eles uma série de ideias "estrangeiras" que rapidamente

prosperaram nos EUA. De novas comidas ao Yoga e ao Zen, as culturas estrangeiras educaram a minha geração. As pessoas conseguiam fazer aqui o que não conseguiam fazer na Europa. A Europa, mal acabou a Segunda Guerra Mundial, estava devastada.

Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias – e uma transformação dessas vanguardas, também. Americanizaram-se. Porque na mesma medida que os europeus – e até certo ponto os asiáticos – nos mudaram, nós acabamos por transformar a forma de eles pensarem, americanizando-a. O que emergiu nos Anos Sessenta não foi a Europa-na-América ou a Ásia-na-América, mas sim uma poderosa fusão Europa-América-Ásia. Uma coisa absolutamente nova, e ao mesmo tempo extremamente estadunidense, porque os Estados Unidos construiu-se sobre essa base de ideias e pessoas importadas e depois transformadas. Sim, os índios americanos sofreram horrivelmente. Paradoxalmente, estiveram aqui primeiro que os outros e foram postos à parte mais que todos os outros.

ANA – Ao longo deste seminário, falou-se de artistas fundadores: os *happenings* de Allan Kaprow, John Cage, Jack Smith, Anna Halprin, o Living Theatre, o Performance Group, o Wooster Group, os Judson Church groups, o Bread and Puppet Theatre, o Teatro Campesino, os teatros feministas, Carolee Schneeman, Robert Wilson, Richard Foreman... Fundadores, em que sentido?

SCHECHNER – Por que é que são fundadores? Fundadores em que sentido? O Living Theatre, por exemplo, é fundador em muitos sentidos. Primeiro, porque defendia que o teatro devia ser politicamente ativo. Para Brecht, o teatro também era politicamente ativo, mas como representação, dramaturgia, encenação de uma performance. O Living Theatre levou o teatro para as ruas, insistindo que o teatro, para ser político, deveria agir diretamente sobre o mundo, como ação direta. Isto foi, ao mesmo tempo, nobre e *naïf*. Frequentemente, as coisas descontrolavam-se. Os jovens que eles agitavam não sabiam o que fazer no momento que imediatamente se seguia à ação na rua com o Living. E, na minha opinião, estava tudo demasiado drogado, por sistema. Estar *high* (sob efeito de drogas) e conduzir uma ação política eficaz são coisas que não combinam. Talvez, afinal, o Living fosse verdadeiramente anárquico – eles viviam aquilo, não era só conversa. Ergueram a bandeira negra da anarquia e viveram segundo os seus princípios. Entretanto, envolviam-se no que estava acontecendo nos Estados Unidos da América. O Living aderiu ao African American Freedom Movement, à energia *anti-establishment* dos Students for a Democratic

Society, o artaudiano "Signaling Through the Flames". Julian Beck e Judith Malina formavam uma excelente equipe: o etéreo budismo judeu de Julian, a voz calma, a transparência quase sobrenatural – as veias deixavam-se ver através da pele clara... ele parecia um ser de outro mundo. Judith, por outro lado, era o sentido da terra, direta, esforçada, pedagógica, intelectual, prática. Com eles, teatro e política passaram a ser inseparáveis. A ação direta era cada vez mais o modo escolhido para intervir. Os jovens, e também os mais velhos, saíam às ruas, manifestavam-se, reapropriavam-se dos espaços. Na verdade, tudo isso a que chamamos de Anos Sessenta começou antes, nos anos cinquenta – quando o Supremo Tribunal, em 1954[13], declarou inconstitucional a segregação racial nas escolas públicas. Uma coisa conduziu a outra, da sala do tribunal às ruas...

O Living Theatre também foi fundador porque construiu textos para performance, textos performativos, em vez de pôr em cena textos dramáticos. Claro, também usou textos dramáticos. Mas, sobretudo depois de 1964, quando perdeu o teatro na 14th Street e partiu para o exílio[14] na Europa, o Living desenvolveu trabalhos de performance extremamente poderosos: *Paradise Now*, *Mysteries*, *Frankenstein*. Em 1968, regressou com esses trabalhos aos EUA. Essas performances eletrificaram as audiências – escandalizando uns e agradando enormemente a outros. Eram coisas simultaneamente teatrais e políticas. Eles não encenavam espetáculos a partir de peças já existentes, era diferente, o que faziam estava mais próximo do *happening*. Mas, ao contrário de muitos *happenings*, que eram apolíticos e passavam-se apoliticamente a uma pequena escala, os trabalhos do Living eram enormes – Beck era um cenógrafo visionário ao modo do construtivismo de Meyerhold-Popov.

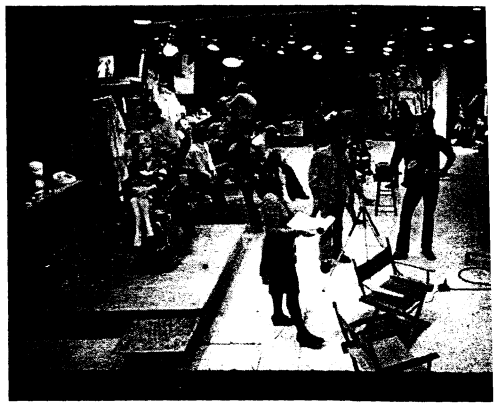
O meu próprio trabalho, pela mesma altura, em Nova Orleans ou mais tarde em Nova York, para onde me mudei em 1967, seguia e ao mesmo tempo divergia do que fazia o Living Theatre. Eu levava à cena os meus "trabalhos", produzia "eventos", fazia "teatro de ambiente" (*environmental theater*) – não partia da "peça de teatro".

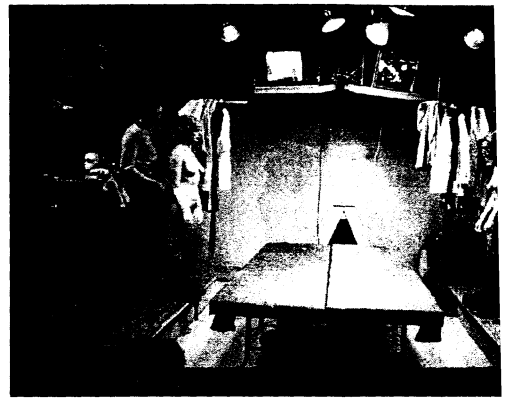
[13] Richard Schechner refere-se aqui ao Civil Rights Movement.

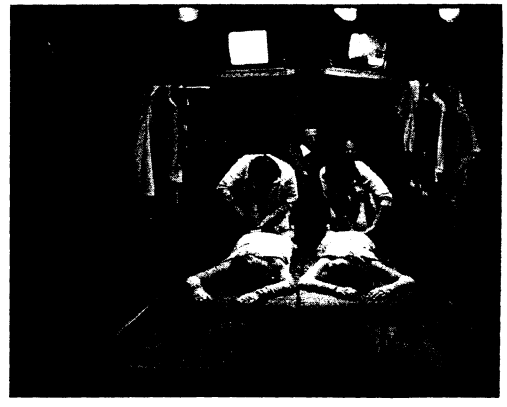
[14] Em outubro de 1963, na apresentação de *The Brig* de Kenneth Brown, que ocorreu na 14th Street, em Nova York, os Living Theatre são fechados pelo IRS (*Internal Revenue* Service), o serviço de finanças americano. Curiosamente, foi no mesmo dia que Jonas Mekas estava filmando o documentário sobre o espectáculo. O Living Theatre foi para a Europa e, depois, para o Brasil, permanecendo fora dos EUA durante praticamente todos os anos sessenta.

Pensando nisso, publiquei *Six Axioms for Environmental Theatre* em 1968. Mas o que aí apareceu resumido e teorizado havia se desenvolvido na minha experiência ao longo de vários anos. Fui influenciado pelo Freedom Movement – no qual participei; pelo Free Southern Theatre, onde fui diretor de produção; por Artaud, pelos *happenings* e, depois de 1963, por Grotowski. O "teatro de ambiente" contrariava a ideia de a produção teatral ser a "encenação de uma peça", a "realização" ou "interpretação" de um texto. Não me interessava – e aos que pensavam como eu – conhecer as intenções do autor, ou sequer se existia um autor. Deslocamos o centro do teatro para a performance, para a ação efetivamente realizada, para a linguagem de cena, procuramos o que eu, mais tarde, chamei "texto performativo" (*"performance text"*), que podia perfeitamente dispensar o texto dramático, substituía-se à peça. Não queríamos saber quais seriam as intenções de Shakespeare – como é que alguém havia de saber tal coisa? Eu não pensava que o encenador existia para servir o dramaturgo. Deixamos tudo isso para trás. Dizíamos: "Não me interessa o que Shakespeare ou Eurípedes queriam. A questão é o que o meu grupo quer, o que é relevante neste momento".

Essa aproximação era política em vários níveis. Primeiro, porque devolvia o poder às pessoas envolvidas diretamente no trabalho artístico: ao encenador, aos atores, aos cenógrafos.







The Marilyn Project (1975-1976) – encenação de Richard Schechner. Foto ©Richard Schechner

O dramaturgo, não estando presente na sala de ensaios, era uma espécie de proprietário ausente, distante. Confiscávamos a sua propriedade, fazíamos uso dela em benefício das pessoas que estavam ali umas com as outras; e depois em benefício do público, a quem também se pedia que participasse. Eu queria dar o passo seguinte, a partir de Brecht. Seguia a sua máxima: "Se queres construir um edifício, usa os tijolos (os materiais) que há no local", ou seja, o envolvimento real das pessoas na produção do trabalho artístico; estas pessoas deveriam controlá-lo. Nesse sentido, o escritor, o dramaturgo, estava ausente, e nós trabalhávamos a terra que lhe pertencia, a sua propriedade. Mas não aceitávamos que o "proprietário da terra" nos dissesse o que tínhamos que fazer. As pessoas que trabalham devem poder decidir sobre o trabalho que fazem – "a terra a quem a trabalha". Marcávamos uma posição política, e isso era importante. De certo modo, fazíamos uma pergunta claramente marxista: "Quem controla os meios de produção?". Nós, aqueles que concebiam e trabalhavam no espetáculo, devíamos passar a controlar o processo da produção artística. Em inglês, designa-se o espetáculo teatral com a palavra *"production"* – era isto que me interessava. Mais tarde, recuei ligeiramente nessa questão, nessa rejeição radical e total. Consegui trabalhar os ambientes das obras – e fazer "justiça" a textos como *Mãe Coragem e os Seus Filhos* do Brecht, *O Cerejal* ou as *Três Irmãs* de Chekhov – ao mesmo tempo que transformava radicalmente o modo de essas obras serem recebidas, experienciadas. Escrevi muito sobre isto, em muitos dos meus trabalhos, não vou entrar em detalhes.

RICARDO – Trabalhavam em coletivo?

SCHECHNER – Em coletivo, mas não inteiramente sem líderes. Eu era seguramente um líder, Beck e Malina eram líderes. Mas o trabalho na sala de ensaios, se não coletivo, era pelo menos muito mais colaborativo do que o modelo capitalista "eu te contrato", "você trabalha para mim", e "eu te demito". Nós tiramos a autoridade – o direito de ser autor – do dramaturgo e a transferimos aos atores, aos encenadores, aos cenógrafos, às pessoas que ali estavam. Público inclusive.

Ao mesmo tempo, e tudo isto por causa das experiências do Freedom Movement e de outras ações políticas e instalações artísticas – é bom ver que foi nesta altura que os *happenings* se tornaram mais comuns –, esse tipo de evento ainda não se chamava "arte da performance" (*performance art*), mas começava a caminhar para esse nome. Estavam acontecendo coisas em vitrines de lojas, *lofts*, e numa série de espaços encontrados[15]. Os artistas plásticos convidavam pessoas

[15] Quando Schechner diz "*found spaces*", há uma clara analogia à ideia homóloga do "objeto encontrado" (*found object* ou *object trouvé*), como em Duchamp.

para os seus *lofts*, onde apresentavam o seu trabalho. Os artistas não precisavam de depender das galerias; eles não queriam que os donos das galerias os controlassem. No mundo de hoje, a internet funciona quase da mesma maneira em relação à escrita e às artes visuais, ao cinema e ao vídeo. Youtube e Facebook, blogs e *self-postings* – essas são as maneiras de se contornarem as restrições das autoridades, de se operar sem dinheiro, ou com menos dinheiro. Claro que as autoridades também são espertas. Elas reocuparam os espaços libertados; reinfectaram-nos com o dinheiro, e, assim, o Facebook torna-se não apenas, ou não sobretudo, uma rede social, mas uma máquina de fazer dinheiro. Ou talvez seja simultaneamente o fazer dinheiro e o fazer sociedade que colapsam. É pena que o Marxismo hoje só exista como nostalgia ou como teoria acadêmica. Voltaremos atrás? Talvez um dia, embora eu não consiga vislumbrar como. Mas, voltando aos Anos Sessenta, os artistas apresentavam trabalhos nos seus *lofts*. Faziam-se performances em *lofts* e em espaços não teatrais. A Performing Garage foi o primeiro "Teatro não-Teatro" naquilo que veio a ser conhecido como o SoHo (South of Houston Street). Esses espaços eram imaginados, tendo como modelo o que os artistas estavam fazendo nas galerias, onde as performances substituíram ou acompanhavam a exibição de pinturas.

Cops (1978-1979), encenação de Richard Schechner. Foto © Richard Schechner

RICARDO – Este novo estilo de vida, o fato de haver pessoas – artistas – vivendo e trabalhando no mesmo bairro, criou um espírito de comunidade, uma espécie de *"ethos"*?

SCHECHNER – Exatamente. Eu escrevi sobre isso no meu livro *Public Domain: Essays on Theater* (1968). *Lofts*, galerias, vitrines de lojas, ruas: havia performances por toda parte.

4. PERFORMANCE ENQUANTO CONCEITO

RICARDO – É possível relacionar esse desenvolvimento cultural, social, artístico com o nascimento dos Performance Studies, com a necessidade de teorizar esse tipo de práticas criativas?

SCHECHNER – Bem, eu sempre fiz teoria com a prática. Eu penso em mim próprio mais como "cientista" do que como "artista". O espaço de ensaio do teatro é um laboratório. E para realizar pesquisas laboratoriais eficazes, há de se integrar a teoria com a prática. A teoria alimenta a prática e a prática alimenta a teoria. Mas não cientista num sentido estrito. Eu não testo teorias, não faço matemática. No entanto, até certo ponto, sou um "cientista social" trabalhando em duas arenas: por um lado, através da observação participante em diversas culturas; por outro, através do treino e dos processos de ensaio, por intermédio de uma criatividade artística. Este interesse, combinado com a prática, teoria e arte, tem feito parte da minha vida desde os meus dias de estudante – talvez até mesmo antes. Quando era pequeno, eu construía, literalmente, estruturas de areia à beira-mar, e observava o tempo e as ondas que vinham, e me espantava com a relação entre sistemas naturais de larga escala e o comportamento cultural humano. Talvez, à época, não fosse capaz de articular isto de forma tão sofisticada. Mas esse tipo de pensamento tem feito parte de mim desde que me lembro... Eu gosto de generalizar com base em observações. Gosto de desenvolver sistemas, padrões, teoremas. E de ler literatura científica, fascina-me – mais ainda do que outros tipos de literatura. Uma das poucas revistas que assino, pagando, é a *Science*, a publicação semanal oficial da American Association for the Advancement of Science. Alguns dos artigos são demasiadamente técnicos para conseguir compreender plenamente. Mas eu tenho realmente gozo lendo essa revista, e aprendo imensamente com a leitura. Sou um curioso do comportamento humano, de arqueologia, de neurologia, de etologia e biologia, de cosmologia – de tudo, desde as relações da cultura humana com o comportamento animal às teorias e à noção dos universos múltiplos – a partir de Newton, Einstein, a Hawking...

ANA – E por que a palavra "performance"?

SCHECHNER – Oh! Hummmmmmmmmm... Ui. Agora, quando é que eu usei pela primeira vez a palavra "performance"? [*risos*].

(Schechner levanta-se e vai procurar livros. Paramos a gravação. O tempo parece que para. Percebemos, neste momento, que aquela que havia começado como uma entrevista se transformou mais e mais numa boa conversa, daquelas que ocupam toda uma tarde. Pela janela, o sol de inverno está quase se pondo nos arranha-céus. Bebemos chá e conversamos entre nós, até que, bem depois, Schechner regressa com alguns livros e revistas que começa a folhear.)

SCHECHNER – Aqui. Foi aqui. Uma *TDR* de 1966, volume 10, número 4. Aqui! Vejam, neste ensaio *"Approaches to Theory/Criticism"*. Fiz um quadro que chamei *"Performance Activities of Men"*. Sim, escrevi "homens" em vez de "seres humanos". Ainda não era muito sensível à linguagem de gênero. E foi nesse quadro que usei, pela primeira vez, a palavra "performance" no sentido que estamos falando. Erving Goffman usou a palavra antes de mim, na sua *Apresentação do Eu na Vida Quotidiana*[16], que foi publicado em 1959. Ele tem um capítulo intitulado *"Performances"* – e esse livro, esse capítulo, teve muita influência em mim e em todo o campo de estudos. Ora, aqui está um excerto do meu ensaio nessa *TDR*, tal como foi republicado no meu primeiro livro, *Public Domain* (1968):

> Embora a performance, no seu sentido mais lato, possa caracterizar o modo de qualquer atividade, a performance, no seu sentido mais estrito, é parte constituinte da forma de vários tipos de *play*[17], jogos, desportos, teatro e ritual. Reconheço que algumas atividades legitimamente denominadas de *play*, jogos, desportos e rituais não serão incluídas na minha definição mais estrita de performance. A minha definição complica-se ainda mais com o fato de a teoria do jogo (*game theory*) se aplicar indistintamente a atividades de performance e de não-performance. No entanto, na tentativa de gerir a relação entre uma teoria geral e as suas aplicações possíveis a uma forma de arte, pensei ser melhor centrar a minha definição de performance em redor de certas qualidades reconhecidas de teatro, sendo a mais estável delas, a audiência.[18]

[16] Goffman, Erving. *Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, Doubleday, 1959.

[17] Optamos não traduzir "*play*" por "jogo", dada a polissemia que o termo tem em inglês, e que a sua tradução para português deixa perder.

[18] *While performance in its larger sense may characterize the mode of any activity, performance in the smaller sense is part of the form of many kinds of play, games, sports, theatre, and ritual. I recognize that some activities legitimately called play, games, sports, and rituals would not be included in my smaller definition of performance. My definition is further complicated by the fact that game theory applies to performance and non-performance activities equally. However, in trying to manage the relationship between a general theory and its possible applications to an art form, I thought it best to center my definition of performance around certain acknowledged qualities of theatre, the most staple being the audience.* In: Schechner, Richard. "Approaches to Theory/Criticism". *The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 4 (Summer), p. 27, 1966. A "*performance chart*" foi publicada no mesmo artigo, na p. 35, e republicada em livro: Schechner, Richard. *Public Domain: Essays on the Theatre*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, p. 35.

PERFORMANCE CHART

	Play	Games	Sports	Theatre	Ritual
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer
Special Place	No	Often	Yes	Yes	Usually
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually
Self-Assertive[39]	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No
Self-Transcendent[40]	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes
Performed by Group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often
Scripted	No	No	No	Yes	Usually

Note: *Happenings and related activities are* not *included as theatre in this chart. Happenings would not necessarily have an audience, they would not necessarily be scripted, there would be no necessary symbolic reality. Formally, they would be very close to play.*

RICARDO – Foi a sua curiosidade sobre a ciência que o levou a trabalhar com Victor Turner?

SCHECHNER – Em meados dos anos setenta, encontrei o livro *Ritual Process: Structure and Anti-Structure* de Turner, que foi publicado em 1969. Eu já vinha utilizando algo desse trabalho... acho que alguns dos seus ensaios estavam reunidos em *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, publicados no início dos anos setenta [1974], e estava usando as ideias de Turner sobre o drama social, liminaridade, ritual e *communitas*. Essas ideias ainda são importantes e continuam vivas em mim. Mais tarde – em meados dos anos setenta –, Turner e eu nos conhecemos.

Um dia, ele me ligou. Estava em Nova York para apresentar uma palestra de Clifford Geertz – outro antropólogo muito importante. Victor apresentou-se ao telefone, mas claro que eu sabia quem ele era. Fui então até a Columbia para ouvir o Geertz e me encontrar com Turner. Não me lembro da comunicação de Geertz, mas me lembro que, depois, Victor e eu fomos a um bar decadente, perto da universidade, e falamos durante horas. E ao longo dos anos, até sua morte em 1983, Victor Turner e eu trabalhamos juntos muito intensamente. Turner me convidou para participar de uma conferência de dez dias sobre ritual e teatro que iria ser realizada na Áustria, no outono de 1977[19]. Pediu-me para sugerir

[19] Burg Wartenstein Symposium no. 76 sobre "*Cultural Frames and Reflections, Ritual, Drama, and Spectacle*", em setembro de 1977, realizou-se num castelo, Áustria, cuja proprietária é a Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

"Os acadêmicos e artistas estiveram reunidos uns com os outros no mesmo espaço durante dez dias, sem sessões públicas, apenas seminários, performances, boa comida e conversação ardente e apaixonada. O cardápio dos participantes pôs-me água na boca: Jerome Rothenberg, Natalie Zeamon Davis, Barbara Myerhoff, John MacAloon, Ranjini and Ganeth Obeyesekere, Roberta da Matta, Alfonso Ortiz, Victoria Bricker, Smadar Lavie, and Kirin Narayan, e uns outros mais." (ver Richard Schechner, draft only: ver http://www.nyu.edu/classes/bkg/rs2.dos).

participantes para serem convidados, porque tínhamos interesses semelhantes. Sugeri o Jerome Rothenberg, que estava escrevendo sobre poesia oral e xamanismo, e o Grotowski — pessoas que ele não conhecia. Fui então à conferência no Burg Wartenstein, patrocinada pela Fundação Wenner-Gren for Anthropologist Research, onde projetei o filme do espetáculo *Dionysus in 69*. Essa bela e intensa conferência abriu a porta entre o teatro e a antropologia. Grotowski não foi, mas eu levei algumas das suas ideias. Foi nessa conferência que Turner e eu começamos a explorar teorias e práticas de etnopoética, a relação entre o xamanismo e a performance, o ritual e a performance. Na verdade, não fiquei para toda a conferência. Saí três dias mais cedo, porque a minha esposa (à época) Joan MacIntosh estava entrando em trabalho de parto. Em 6 de setembro de 1977, o meu filho Sam nasceu em Nova York e eu estava lá.

5. O NASCIMENTO DOS PERFORMANCE STUDIES

ANA – Como foi que esse trabalho o conduziu aos Performance Studies?

SCHECHNER – Bom, o trabalho que conduziu aos Performance Studies começou anos antes de eu me encontrar com Victor Turner. Já falei para vocês sobre o artigo de 1966 na *TDR* [ainda *Tulane Drama Review*]. Mas esse artigo era já o resultado de muito pensamento e de trabalho que eu fiz em Nova Orleans, ou mesmo ainda antes disso. Do trabalho no African American Freedom Movement; do trabalho com o New Orleans Group, em colaboração com o pintor Franklin Adams e o compositor Paul Epstein. E depois, no fim da primavera de 1967, deixei a Tulane University [em Nova Orleans] e vim para a NYU - New York University.

RICARDO – Como professor de teatro?

SCHECHNER – Sim, como um *Full Professor*. Terminei o meu doutoramento na Tulane, em 1962, e fui contratado para ser um professor assistente. Alguns anos mais tarde, fui promovido a professor associado. Quando me mu-

dei para a NYU, foi-me oferecido o estatuto de *Full Professor*. Foi o meu antigo professor Robert Corrigan que me ofereceu o emprego na NYU. Corrigan era o editor fundador da *TDR*. Que, primeiro, era a *Carlton Drama Review* – quando Corrigan ensinava no Carlton College, em Minnesota. Quando veio para a Tulane University, ele trouxe o jornal consigo e rebatizou-o como *Tulane Drama Review*. Quando Corrigan deixou a Tulane University, em 1962, eu fiquei no seu lugar, ministrando os seus seminários e editando a *TDR*. Depois, quando eu vim para a NYU, trouxe a *TDR* comigo. Corrigan tornou-se o primeiro *Dean* da New School of the Arts da NYU – e que agora é a Tisch School of the Arts. Corrigan era apenas quatro anos mais velho do que eu e, de certa forma, eu segui os seus passos. A grande diferença entre nós é que Corrigan não era um encenador e eu não sou um administrador da universidade.

RICARDO – Veio para o Departamento de Teatro da NYU?

SCHECHNER – Não. Na realidade, havia o Departamento de Drama e Cinema. Mais tarde, o Cinema separou-se e o Departamento de Drama partiu-se em dois, Graduate Drama e Undergraduate Drama. Presentemente, temos o Departamento de Drama, que é apenas de *Undergraduate*, e os Departamentos de Performance Studies e de Cinema Studies, para *Graduate*. Claro que é muito importante o fato de eu ter começado o Performance Group imediatamente depois de vir para Nova York. Ah! Claro! A palavra "performance" novamente. E dava seminários, sobretudo sobre o teatro *avant-garde*, parecidos com o que estou dando agora. Enveredei pelo que, mais tarde, se começou a chamar o ponto de vista dos Performance Studies, mas que naquele tempo, a meio dos anos sessenta, não se chamava ainda assim. Apenas em 1980 é que o Departamento mudou oficialmente o seu nome para Performance Studies. Durante os primeiros dez anos que estive em Nova York, eu me concentrei sobretudo na encenação. Em 1969, cheguei mesmo a desistir de editar a *TDR*. Pus a maior parte das minhas energias no Performance Group. Continuei a ensinar – adoro ensinar –, e continuei a escrever – tenho que escrever –, mas o meu coração estava na Performing Garage, onde encenava peças no estilo do teatro ambiental, título do meu segundo livro (*Environment Theater*). Naquela altura, eu era encenador do Performance Group em tempo integral e trabalhava muito próximo de Grotowski. Li tudo o que ele escreveu. Conheci-o pessoalmente pela primeira vez no Canadá, em 1966. Em 1967, Grotowski e Ryszard Gieslak vieram à NYU fazer um *workshop* de treino do ator. Eu fiz esse *workshop* e levei diretamente alguns dos exercícios – e o tipo de abordagem subjacente – para o trabalho que estava fazendo com um grupo de pessoas e que, mais tarde, veio a ser Performance Group. Novamente, a interseção entre a prática e teoria. Naquela altura,

eu estava também muito entusiasmado com a antropologia, especialmente a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Isto, poucos anos antes de ter conhecido o Victor Turner.

ANA – Sobre o trabalho de que artistas incidiam os seus seminários daquela época?

SCHECHNER – Não me lembro. Nessa época, eu estava próximo ao Michael Kirby, que escreveu o livro *Happenings*. Michael ensinava no St. Francis College, no Brooklyn. Conhecemo-nos quando eu e a Mariellen Sandford estávamos editando um número especial na *TDR* sobre *happenings*. Michael e eu ficamos então grandes amigos. Disse-lhe que ele devia cursar Doutorado. Ele estava já escrevendo o seu livro e eu lhe sugeri transformá-lo numa tese. Veio para a NYU, para o Graduate Drama Department fazer o Doutorado. E nós o contratamos imediatamente como professor. Em 1969, eu parei de editar a *TDR* e a Erika Munk ficou editando-a. Como saiu dois anos depois, em 1971, Michael Kirby passou a editor e editou a revista até 1985, até que eu voltei a editá-la. Kirby foi professor no Departamento até 1997, ano em que morreu. Naqueles primeiros anos do Departamento, eu dava os seminários de "Teorias de Encenação" – Stanislavsky, Meyerhold, Brecht... – e de "Tendências do Teatro Moderno", um seminário que era uma adaptação de um dos seminários de Corrigan.

ANA – Nesses seminários, tanto na teoria como na prática, havia já influência de culturas não ocidentais?

SCHECHNER – Sim, plenamente. A antropologia tem um enorme impacto em mim. E, em 1971, eu fiz a minha primeira viagem à Ásia. Visitei a Índia, o Japão, Taiwan, Hong Kong, Filipinas, Papua-Nova Guiné, Austrália, Tailândia, Singapura, Malásia e Indonésia. Não consegui entrar na China continental, que não estava ainda aberta aos estadunidenses. E comecei a dar uma série de seminários a que chamei *"Performance Theory"*. Todos os anos, o tópico base mudava. Mas a ideia era expandir radicalmente a escala do que é a performance. Ir para além do teatro. Cada semestre, um assunto diferente: "Performance nativo-americana", "Xamanismo", *"play"*, "ritual"... muitos tópicos diferentes. Para cada seminário, havia convidados, realmente gente grande, de Grotowski a Turner, de Goffman a Rothenberg, de Roberto DaMatta a Barbara Myerhoff. A NYU era muito generosa em me dar um orçamento que permitia trazer teóricos e artistas em escala mundial. Eles faziam uma comunicação na segunda-feira à noite e, depois, reuniam-se com os estudantes de *Graduate* na terça-feira, no meu seminário. Foram seminários incríveis. Que começaram a dar a forma ao que, mais tarde, haviam de ser os Performance Studies.

ANA – E de onde vem o ímpeto para criar realmente um Departamento de Performance Sudies?

SCHECHNER – Saiu desses seminários na NYU. E do trabalho dos meus colegas – especialmente, do início com Brooks McNamara e Michael Kirby. McNamara cursou o Doutorado na Tulane University – ele era estudante quando eu já lá era professor, embora fôssemos praticamente da mesma idade. Brooks morreu em 2009. Ele foi pioneiro no campo dos estudos de Popular Entertainment. Kirby era o principal professor no que dizia respeito a *happenings*. Quanto a mim, vinha da antropologia e da performance – e pode-se dizer que foram essas as protoideias que fizeram germinar os Performance Studies. Depois, um momento catalisador foi quando, em 1980, contratamos a Barbara Kirshenblatt-Gimblett (BKG) para *Chair* do Departamento. Antes disso, a direção rodava. Ninguém queria ser *Chair*. Era um peso, um fardo; algo que fazíamos porque tínhamos de fazer. Eu o fiz por um ano – e era terrível nisso. Mas a BKG era brilhante. Mudamos o nosso nome de Graduate Drama para Performance Studies. E a Barbara organizou o Departamento, deu-lhe os padrões acadêmicos – não que fôssemos assim tão maus, mas não pensávamos as coisas em termos institucionais, e ela pôs as coisas no lugar. Expandimos a Faculdade de modo a incluir os Dance Studies; recrutamos intensivamente mulheres, africanos e afro-americanos – diversificamo-nos, por princípio. E o nosso âmbito galgou mundos para longe do "drama" – em direção à "performance", como ainda a definíamos na altura. Interdisciplinaridade, interculturalidade, intergênero...

ANA – Era tudo novo, teoria e prática...

SCHECHNER – Não havia nenhuma prática, era tudo teoria. Muitas pessoas no Departamento, estudantes especialmente, mas também Kirby e eu, e, em algum grau, McNamara também fazíamos coisas práticas. No entanto, o nosso currículo eram os "estudos", num sentido estrito. Kirby fez *happenings*, eu dirigi peças, e Brooks projetava o espaço do teatro. Mas nenhum desses trabalhos era feito dentro do Departamento. Até que em 1979 – e esta é a data a ter em conta – decidimos que devíamos mudar o nome do Departamento para Performance Studies, porque estávamos lidando com performance. E olhamos em volta e contratamos uma *Chair* para valer – BKG.

RICARDO – E havia mais algum Departamento a apoiar ou mesmo a aconselhar? Antropologia? Inglês? Drama?

SCHECHNER – Não. Não havia mais nenhum Departamento. Nós fizemos realmente por nós próprios. Tínhamos, naturalmente, os nossos amigos. Eu

estava trabalhando com o Victor Turner e a Barbara Meyerhoff; Kirby estava trabalhando com Allan Kaprow e toda aquela gente; McNamara estava trabalhando nos arquivos de Shubert. Mas não tínhamos nenhuma outra identidade por detrás ou mesmo uma liderança consistente. Até que eu recrutei BKG, que, naquele tempo, era presidente da American Folklore Association e professora na University of Pennsylvania. BKG estava investigando *folklore* ao estilo do que viriam a ser os Performance Studies. A sua abordagem andava muito próxima da minha. Daquilo a que, posteriormente, viríamos chamar de "performativo". Um dia, levei-a para almoçar no The Grand Ticino, na Thompson Street. Passados alguns – não muitos – minutos, eu perguntei: "E que tal vir para a NYU, para se tornar *Chair* do nosso Departamento? Você é antropóloga e essa é a direção que queremos que o Departamento tome". Ela ficou maravilhada. "Como é que consegue fazer isto?" Ficou realmente admirada por se querer criar um Departamento interdisciplinar: "Que resistência encontraremos na NYU?", perguntou. "Não te preocupes", disse-lhe, "o *Dean* [David Oppenheim] gosta de mim e apoiará totalmente a mudança de nome e de missão". Acho que não usei a palavra "missão" – não é o meu tipo de palavra. Mas era esse o sentido do que eu estava discutindo com a BKG. E então ela veio e foi *Chair* até 1992. Se os Performance Studies, enquanto Departamento Acadêmico, têm uma forma coerente, podem agradecer a BKG.

ANA – Gosta de ensinar?

SCHECHNER – Gosto. Gosto de ensinar, mas, se não tivesse de ensinar, estaria bem da mesma forma, gosto de escrever e de encenar. McNamara gostava do seu trabalho nos arquivos e Kirby gostava de escrever e de fazer arte. Eu costumava dar mais seminários, agora só dou dois por ano e, para mim, está bem assim. Oriento dissertações. Estou muito envolvido na *TDR*. Gosto de ensinar porque gosto de ter contato ativo com os mais jovens, pessoas como vocês.

RICARDO – Então mantém uma espécie de espírito dos Anos Sessenta...

SCHECHNER – Bem, não. Mesmo nos Anos Sessenta os professores faziam coisas de professor. Eu mantenho o espírito de um determinado tipo de independência da Academia. Estou na NYU, mas não penso que eu *sou* da NYU. Não faço muito do trabalho da comissão de curso. Eu nunca presidiria o Departamento. Gosto de estar perto do trabalho com os estudantes; gosto de ir às reuniões da Faculdade. Mas não aprecio o trabalho acadêmico da comissão, escrever relatórios acadêmicos e coisas desse tipo. Outras pessoas fazem esse trabalho e transformam-se em *Chairs* dos Departamentos e *Deans* e presidentes,

eu não estou interessado nisso, nem o Kirby estava, nem mesmo McNamara. Mas BKG, naquela altura, estava. E estava, sobretudo, muito interessada em organizar o Departamento; deu-lhe uma estrutura, com reuniões regulares de Faculdade, e diretrizes visíveis para termos MA´s (Mestrados) e Ph.D.'s (Doutorados).

ANA – Como foram chegando outros professores, aqueles que estão na Faculdade agora? Como os Performance Studies são um campo tão recente, de onde vieram estes professores, qual a sua formação?

SCHECHNER – Muitas boas pessoas passaram pelos Performance Studies. As melhores. Temos uma Faculdade forte, mas se tivéssemos podido manter os melhores que por aqui passaram... Uau! Joseph Roach esteve aqui alguns anos – e eu gostaria que ele tivesse ficado. Ngugi wa Thiong'o fazia parte de Performance Studies e de Comparative Literature – mais tarde, deixou a NYU para a University of California – e eu também gostaria que ele tivesse continuado aqui. Michael Taussig esteve aqui alguns anos – e eu gostaria que tivesse ficado. Contratamos a Pheggy Phelan enquanto ela ainda estava escrevendo a dissertação. Reconhecemos nela qualquer coisa de muito forte. Diana Taylor chegou mais tarde, em algum momento do final dos anos noventa. Contratamos o José Muñoz no ano em que acabou o doutoramento. Em outras palavras, temos boa impressão dos estudantes mais novos. Contratamos a Tavia Nyong'o no ano em que terminou o doutoramento. André Lepecki era nosso próprio doutorando quando o contratamos. Ou seja, quando contratamos pessoas, não procuramos gente já estabelecida, mas jovens que estão começando a sê-lo. Naturalmente, há exceções.

RICARDO – Resumindo, mesmo que o sistema acadêmico americano com os seus graus e as suas denominações me seja bastante desconhecido, parece-me claro que os Performance Studies foram construídos reunindo gente – professores – vindos da Antropologia, da comunidade artística e dos Estudos Culturais...

SCHECHNER – Exato. Mas não gente da literatura dramática.

ANA – Nem críticos. O que é significativo!

SCHECHNER – [*risos*] Essa gente da literatura dramática e esses críticos como que têm lepra, nós não queremos ter nada a ver com eles...

Já escuro e muito frio lá fora, quase hora do jantar, pilhas de livros e revistas desarrumados ao nosso lado. Aquela que começara como uma entrevista com perguntas definidas e temas concretos, pouco a pouco (como nas boas conversas) acabou ficando cada vez mais informal, mais íntima, menos programada.

E se há dados relativos às produções concretas de cada um dos artistas abordados ao longo do semestre que aqui não conseguimos transmitir, esperamos que ao menos haja qualquer coisa da experiência direta da época que aqui se tenha conseguido registrar. Desde já os nossos sinceros agradecimentos ao brilhante e entusiástico professor e orador que é Richard Schechner. Foi com ele que esta viagem pela "USA Experimental Performance of the Sixties" foi feita, é ela que quisemos aqui compartilhar.

ENSAIOS DE RICHARD SCHECHNER

RITUAL

(Ritual – do Introduction to Performance Studies)

Tradução de Aressa Rios

Ritual, jogo e performance

Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – "até mesmo por nós". As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é "não pela primeira vez", mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. A performance pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado, assim como no *Kabuki*, *kathakali*, *ballet*, ou nas danças dramáticas dos povos nativos australianos. Ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária, como no naturalismo. Além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao *rock*, e, claro, os papéis da vida diária.

No texto *O que é performance*[20], eu apontei que essas performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações

[20] "O que é performance" foi publicado na revista *O Percevejo*, n. 12, editada por Zeca Ligiéro, PPGAC, Unirio, 2004.

ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado. Você pode nunca ser Édipo ou Electra, mas você pode performá-los "numa peça". Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma "segunda realidade", separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados "ritos de passagem", e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. As artes do espetáculo, esportes e jogos são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual.

Variações de ritual

Nós não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial. Mesmo os animais performam rituais.

Muitas pessoas identificam o ritual com as práticas religiosas. Na religião, rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrina e moldam indivíduos dentro de comunidades. Se pessoas decretam a maioria dos rituais seculares da vida cotidiana, dificilmente notam o que estão fazendo (na vida diária, é difícil distinguir entre "ritual", "hábito" e "rotina"); porém, rituais religiosos são claramente marcados. Nós sabemos quando nós os performamos.

Bilhões de seres humanos encontram o ritual diretamente através religião. Evidências de rituais religiosos remontam aos primeiros períodos da história humana e até mesmo à pré-história. Diversos sítios rupestres e cemitérios que datam de 20.000 – 30.000 anos atrás estão cheios de objetos de "arte" que especialistas concordam serem de significado ritual. Em todo o mundo, a época atual está saturada de religião e rituais religiosos. Existem a ceia de Páscoa, as cinco prostrações diárias em direção à Meca dos mulçumanos, a Eucaristia Católica Romana, a ostentação de uma chama de cânfora no ápice do *puja* (oferenda) hindu, as danças, músicas e os discursos de uma pessoa possuída por um orixá de Umbanda ou Candomblé – e muitos mais a listar, ainda que uma pequena fração deles. Rituais religiosos são tão variados como as próprias religiões.

Ritual para a Princesa Turca Mariana, Tambor de Mina, Pará. Foto © Zeca Ligiéro, 2011.

Ritual maia para o Deus do Fogo, Sololá, Guatemala. Foto © Zeca Ligiéro, 2012.

Procissão Católica de São Sebastião, Guatemala. Foto © Zeca Ligiéro, 2012.

Ritual de abertura do Festival de Divindades Negras, culto dos 41 voduns da Floresta sagrada de Glidji, Togo. Foto © Zeca Ligiéro, 2011.

Nem é a religião limitada às práticas normativas do "mundo religioso" – islamismo, budismo, cristianismo, hinduísmo e judaísmo. Há muitas variações locais, regionais e sectárias das religiões do mundo. Há religiões xamânicas, animistas, panteístas e da nova era. A maioria das pessoas, mesmo as que não admitem abertamente, atualmente segue mais de uma religião. O cristão devoto pode carregar um pequeno "patuá" ou consultar regularmente seu horóscopo. Na diáspora, povos colonizados e catequizados combinaram as religiões de suas pátrias com as que foram impostas a eles. Quando em dificuldades, pessoas que normalmente não fariam isso procuram curandeiros e videntes.

Sagrado e secular

Rituais são, normalmente, divididos em dois tipos principais: o sagrado e o secular. Rituais sagrados são aqueles associados com a expressão ou a promulgação de crenças religiosas. Entende-se que esse sistema de crenças religiosas envolve o comunicar-se, orar, quando não invocar forças sobrenaturais. Estas

forças podem residir internamente ou serem simbolizadas por deuses ou outros seres sobre-humanos. Ou elas podem ser inerentes ao próprio mundo natural – pedras, rios, árvores, montanhas –, como nas religiões nativas americanas e nativas australianas. Rituais seculares são aqueles associados com cerimoniais de estado, vida diária, esportes e qualquer outra atividade não especificamente de caráter religioso.

Rainha Diaba do "Carnaval Del Diablo", Riosucio, Colômbia. Foto © Zeca Ligiéro, 2008.

Mas essa divisão pura não é genuína. Muitas cerimônias oficiais governamentais assumem a qualidade de um ritual religioso, com o Estado desempenhando o papel de transcendente ou outro divino. Hitler e seu partido nazista eram particularmente adeptos desse tipo de representação quase-religiosa do Estado. Grande parte dos comícios de Nuremberg, na década de 1930, eram performances rituais sagrado-seculares do poder do partido do Estado. A prática do Dia da Memória no Cemitério da Virgínia, nos EUA, é um ritual de Estado sagrado-secular. Do outro lado da moeda, muitos rituais religiosos incluem atividades que são definitivamente mundanas ou não-transcendentes, como as máscaras, as brincadeiras, as bebidas e a sexualidade do Carnaval.

Foto de um casamento tradicional da Coreia do Sul. Aqui, o noivo e sua família são ocidentais, mas compartilham os mesmos costumes. Seul, Coreia do Sul. Foto © Zeca Ligiéro, 2010.

Além disso, muitos rituais, talvez a maioria deles, são tanto seculares como sagrados. Um casamento, por exemplo, é a performance de um contrato sancionado pelo Estado, uma cerimônia religiosa e a reunião da família e dos amigos. Os rituais de casamentos estadunidenses são, ao mesmo tempo, seculares e sagrados. Rituais seculares de casamento incluem "cortar o bolo", "jogar o buquê da noiva", "a primeira dança com a noiva", e assim por diante. Em muitos casamentos, também se realizam rituais sagrados representados por clérigos e padres. Alguns casamentos são presididos por um juiz ou capitão de navio – nesses casos, rituais de Estado são realizados. Algumas vezes, a porção sagrada de um casamento está separada da porção secular, como ao se fazer uma cerimônia de casamento na igreja e a festa em outro lugar. O que é verdade quando se trata de casamentos, também pode ser verdade para muitas outras práticas, celebrações e eventos de passagem da vida, tais como festas de aniversário, celebrações relacionadas ao trabalho honrando anos de serviço ou de aposentadoria, o jantar de Ação de Graças nos Estados Unidos, e assim por diante.

Em certo número de culturas, não há separação rígida entre sagrado e secular. Às vezes, não há qualquer separação. Para os australianos nativos que continuam a viver tradicionalmente, todo e qualquer lugar tem uma qualidade "sagrada". Essa ideia da sacralidade ordinária é um tema importante de religiões da Nova Era e de algumas artes da performance. A dançarina-coreógrafa Anna Halprin[21] (1920 –) trabalha com muitos tipos diferentes de grupos para localizar e executar conscientemente os rituais da vida cotidiana – comer, dormir, cumprimentar, tocar, mover-se – e inventar novos rituais que "honrem" o corpo e a terra. Por exemplo, *A Dança Planetária* de 1987 de Halprin, um "ritual de dança" de dois dias, consistiu de grupos de dançarinos em 25 países executando movimentos sincrônicos para fazer uma "onda" de dança circundando a Terra. A dança foi repetida em 1994.

Estruturas, funções, processos e experiências

Rituais e ritualizações podem ser entendidos, pelo menos, a partir de quatro perspectivas:

- estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados;
- funções – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos;
- processos – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam mudanças;
- experiências – como é estar "em" um ritual.

Esses quatro aspectos do ritual devem ser explorados a partir de muitos ângulos.

Etólogos[22] estudam as continuidades entre rituais animais e humanos – particularmente, como os rituais controlam e redirecionam a agressão, estabelecem e mantêm hierarquia, e marcam e defendem território. Neuropsicólogos acreditam que certos ritmos repetitivos estimulam o cérebro, levando a uma "experiência oceânica" de bem-estar inigualável. Paleo-historiadores, estudando a "arte" das cavernas da Europa, inferem que rituais de caça e de fertilidade eram provavelmente realizados em associação com as pinturas e esculturas. A "arte" pode ter sido um depósito de memória de um grupo antes da escrita (eu usei aspas porque ninguém sabe o que pensava quem fez esses desenhos). Os antropólogos observam e teorizam sobre o grande número de práticas rituais das sociedades humanas de hoje. Teóricos da performance investigam os processos rituais inerentes a oficinas, ensaios e performances.

Da vasta literatura sobre ritual, somente alguns são relevantes para os estudos das performances. Eu identifiquei sete temas-chave para explorar mais:

1. ritual como ações, como performances;
2. similaridades e diferenças de rituais humanos e animais;
3. rituais como performances liminares, tomando posições intermediárias nas transições de estágios da vida e de identidades sociais;
4. o processo ritual;
5. dramas sociais;
6. a relação entre ritual e teatro em termos da díade eficácia-entretenimento;
7. as "origens" da performance em ritual, ou não?

[21] Anna Halprin (1920 –): dançarina e coreógrafa americana. Uma pioneira no uso das artes expressivas para a cura. Seu trabalho na década de 1960 teve uma infulência profunda sobre a dança pós-moderna. Seu livro mais recente é *Dança como uma arte da cura* (2000).

[22] Etologia é a ciência do comportamento biologicamente orientado, tanto em humanos como em outros animais. Etnologia é a ciência das sociedades humanas. Adeptos das duas ciências, que, se poderia supor, se beneficiariam das teorias e pesquisas um do outro, têm, na verdade, frequentemente estado em conflito.

Rituais como ações, como performances

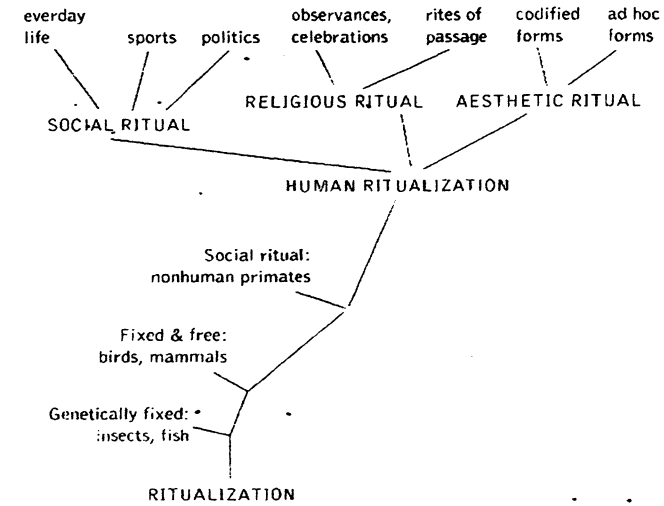
A ideia de que rituais são performances foi proposta, aproximadamente, um século atrás. Émile Durkheim[23] (1858 – 1917) teorizou que as performances rituais criavam e sustentavam "solidariedade social". Ele insistia que embora os rituais pudessem comunicar ou expressar ideias religiosas, eles não eram ideias nem abstrações, mas as performances decretam padrões conhecidos de comportamentos e textos. A relação entre "ação ritual" e "pensamento" é complexa. Os rituais, então, não expressam tanto ideias como as incorporam. Os rituais são pensamento em/como ação. Essa é uma das qualidades que fazem o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu.

Arnold van Gennep[24] (1873 – 1957) também reconheceu as dinâmicas teatrais do ritual. Em seu estudo dos "ritos de passagem", van Gennep propôs uma estrutura de três fases da ação ritual: a preliminar, a liminar e a pós-liminar. Ele aponta que a vida é uma sucessão de passagens de uma fase a outra, e que cada passo no caminho é marcado por um ritual. Na década de 1960, Victor Turner desenvolveu o pensamento de Gennep em uma teoria de ritual que tem grande importância para os estudos da performance. Mais à frente, será discutido o trabalho de van Gennep e Turner. Mas, primeiro, eu preciso explicar o ritual de uma perspectiva evolutiva.

Rituais humanos e animais

Todos os animais, inclusive os *homo sapiens*, coexistem dentro da mesma rede ecológica e estão sujeitos ao mesmo processo evolutivo. Porém, os animais não são todos iguais. Homologias e analogias devem ser engendradas de forma cautelosa. Não é correto classificar o processo de comunicação das abelhas-rainha com as demais abelhas por meio do movimento abdominal e dos movimentos dos pés como o correspondente à "dança" do néctar no sentido humano. As abelhas não podem improvisar, alterar os padrões básicos do movimento ou expressar seus sentimentos (os quais elas não têm de forma alguma, segundo a compreensão humana da palavra "sentimento"). Não existe arte onde tudo é geneticamente determinado, onde não há aprendizagem, onde nenhuma improvisação é possível, onde o erro e/ou o vacilo não pode(m) ocorrer. Então, o que estão fazendo as abelhas? Elas estão se comunicando por meio de um sistema simbólico de movimentos. Esse tipo de comunicação sugere uma conexão, uma entre várias, entre os rituais humanos e animais.

Charles Darwin[25] (1809 – 82), no seu livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, de 1872, notou muitas similaridades em comportamentos entre humanos e animais. Ele sentia que tais similaridades indicavam um desenvolvimento evolutivo comum dos sentimentos e da expressão das emoções relacionado ao da anatomia e da estrutura cerebral. A obra de Darwin levou Julian Huxley[26] (1887–1975) a afirmar que os rituais humanos e animais estavam relacionados por meio da evolução; essa ideia foi desenvolvida por muitos etólogos e sociobiólogos, incluindo Konrad Lorenz[27] (1903 – 89) e Edward O. Wilson[28] (1929 –).



A evolução do ritual desde uma perspectiva etológica pode ser ilustrada como uma árvore. Quanto mais no alto da árvore, mais complexos são os rituais. Os primatas não-humanos encenam rituais sociais, mas somente os humanos realizam rituais religiosos e estéticos. Desenho de Richard Schechner.

[23] Émile Durkheim (1858 – 1917): cientista social francês, um dos teóricos fundadores da antropologia, sociologia e psicologia. Autor de *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1911, Eng. 1915).

[24] Arnold van Gennep (1873 – 1957): etnógrafo e folclorista francês. Autor de *Os Ritos de Passagem* (1908, Eng. 1960).

[25] Charles Darwin (1809 – 82): naturalista inglês que desenvolveu a teoria da evolução pela seleção natural. Além do seu clássico *A Origem das Espécies* (1859), Darwin também escreveu o cada vez mais influente *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (1872).

[26] Julian Huxley (1887 – 1975): biólogo inglês, autor de *Evolução: A Síntese Moderna* (1942) e *Ensaios de um Humanista* (1964), dentre várias outras obras.

[27] Konrad Lorenz (1903 – 89): etólogo austríaco, vencedor do Prêmio Nobel de Medicina de 1973 (juntamente com Karl von Frisch e Nikolaas Tinbergen). Sua obra inclui *Sobre Agressão* (1963, edição inglesa. 1966) e *Os Fundamentos da Etologia* (1978, edição inglesa. 1981).

[28] Edward Osborne Wilson (1929 –): etimólogo americano e pioneiro da sociobiologia. Sua obra inclui *Sociobiologia* (1975), *Na Natureza Humana* (1978), e *Consiliência* (1998).

O esquema evolutivo do ritual pode ser representado por uma "árvore ritual" (veja a figura da página anterior). Animais com um sistema nervoso simples, tais como insetos e peixes, realizam rituais geneticamente fixados. Mais acima da escala evolutiva, algumas espécies de mamíferos e pássaros – cães e papagaios, por exemplo – elaboram seus rituais a partir do que lhes é dado pela genética e são capazes de aprender, mimetizar e improvisar. Muito próximo dos humanos estão os primatas não-humanos. Entre estes, algumas espécies de chimpanzé e de gorila performam de forma muito parecida com os humanos, mas de maneira alguma próximos da complexidade, diversidade ou qualidades cognitivas dos nossos rituais. Estes desenvolveram o ritual em sistemas complexos e sofisticados, divididos em três categorias principais: ritual social, ritual religioso e ritual estético. Como já notamos anteriormente, essas categorias não estão isoladas umas das outras, mas se sobrepõem ou convergem frequentemente.

Para vislumbrar o quão próximos estão alguns dos maiores primatas dos humanos, deve-se recorrer a estudos de campo, assim como a alguns experimentos de laboratório em torno da aquisição e uso da linguagem. Jane Goodall[29] (1934 –) descreveu a performance por meio de um chimpanzé macho jovem da reserva Gombe Strean, na Tanzânia, onde um jovem animal desafiou o macho líder *alpha* não por meio de combate, mas através de uma exibição ritualística. Não muito tempo depois de sua demonstração, "Mike" substituiu "Goliath" como o macho líder *alpha* da trupe. Note que os animais observados por Goodall não foram treinados ou domesticados. Goodall os nomeou apenas para identificá-los. Onde entra o ritual? Como em tantos outros confrontos entre animais envolvendo dominação, envolvimento, território e comida, o desafio de Mike se deu na forma de ritual, como uma demonstração simbólica, não como a "coisa real", combate mortal. Goodall observou outras performances de chimpanzés que ela acreditava serem muito semelhantes ao teatro humano.

George Schaller[30] (1933 –), que estudou o gorila da montanha em Uganda, também demarcou semelhanças entre humanos e primatas não-humanos. Schaller demonstra que ações como as brincadeiras, o aceno e jogar objetos realizadas por torcedores de eventos esportivos são muito parecidas com o que os gorilas fazem. Estudos recentes confirmam que torcedores esportivos estão envolvidos de tal maneira, que passam por mudanças tanto fisiológicas como psicológicas. Exibições entusiasmadas ou mesmo violentas não são raras nos jogos de futebol

[29] Jane Goodall (1934 –): etóloga britânica, conhecida por sua pesquisa com chimpanzés do Parque Nacional Gombe Stream na Tanzânia. Sua obra inclui *A Sombra do Homem* (1971) e *Os Chimpanzés de Gombe: Padrões de Comportamento* (1986).

[30] George B. Schaller (1933 –): etólogo americano, autor de *O Gorila da Montanha* (1963) e *O Leão Serengeti* (1972).

e ringues de luta livre. Em esportes como o golfe e o tênis, os impulsos para uma demonstração exacerbada das emoções são freados pelas tradições do jogo. Mas a situação não é estática. Nos últimos anos, torcedores de tênis (e jogadores) têm se tornado mais demonstrativos, para não dizer tumultuados.

E não apenas eventos esportivos. Formações rítmicas de larga escala, de diferentes tipos – marchas, movimentos em coro, canto de hinos, discotecas, para enumerar alguns –, são exemplos do mesmo comportamento geneticamente baseado. Somente poucos desses exemplos apontam para a expressão individual. Demonstrações de massa e congregações, ressurgimento das religiões, as ruas de Teerã lotadas de pessoas expressando seu apoio ou repúdio aos *mullahs*, convenções de partidos no Reino Unido e nos Estados Unidos, a confraternização de milhões de pessoas no Tiananmen Square de Pequim, tudo isso trafega na mesma corrente emotiva. Quando os estados emocionais (*mood display*)[31] são ritualizados em ações de massa, as expressões individuais ficam desencorajadas ou proibidas, são substituídas por ações exageradas, ritmicamente coordenadas, repetitivas e cantadas. A agressão é evocada e canalizada em benefício do patrocinador, time, corporação, político, partido, religião ou Estado.

Mas o que acontece exatamente com o comportamento ordinário quando este é ritualizado? Existe algum padrão? Existe um sistema não ideológico para o ritual? Etólogos dizem que os rituais são o resultado de um processo que durante milhões de anos envolveu comportamentos que têm uma "vantagem adaptativa". Em outras palavras, os rituais ajudam os animais a sobreviver, procriar e transmitir seus genes. De acordo com os etólogos, as qualidades da ritualização são:

- Alguns comportamentos ordinários (movimentos, cantos de chamada) são dissociados de suas funções originais.
- O comportamento é exagerado e simplificado; os movimentos são frequentemente congelados em posturas; movimentos e cantos de chamada se tornam ritmados e repetitivos.
- As partes visíveis do corpo se desenvolvem, como a cauda do pavão e o chifre do alce. Nos humanos, essas partes são artificialmente providas – uniformes, objetos sonoros, máscaras, etc.
- O comportamento é "liberado" (performado) na hora, de acordo com "mecanismos de liberação" específicos (o estímulo resultando em respostas condicionadas).

[31] *Mood display*: um termo etológico que indica como um animal se comunica através de movimentos, posturas, sons e caras, se está alegre, aborrecido, triste, etc.

Podem-se observar semelhanças com a "restauração do comportamento". Como no comportamento restaurado, os rituais são "faixas de comportamento" que se desenvolvem em si mesmas, apesar de suas "origens" ou funções originais. Os movimentos, proveniências e posturas dos rituais humanos são frequentemente ações ordinárias que foram exageradas, simplificadas e tornadas repetitivas. Os humanos não desenvolveram as partes visíveis do corpo, mas são extremamente habilidosos no uso de máscaras, fantasias, maquiagem, joias, sacrifícios, cirurgias estéticas e outras formas de modificar temporária ou permanentemente a aparência e o movimento do corpo. As "partes importantes" do corpo humano foram replicadas em representações não declaradas, geralmente, bastante exageradas. O que é exatamente "importante" varia em cada cultura, apesar de existirem partes favoritas – falo, busto, nádegas e face.

Essas qualidades do ritual realçam suas funções. A partir de uma perspectiva etológica, as funções servem para reduzir o confronto mortal dentro de um grupo, para determinar e manter a hierarquia, para reforçar a coesão do grupo, para demarcar e proteger o território, para dividir o alimento e regular as relações. Etólogos argumentam que essas funções perpassam as culturas humanas, somadas significativamente à crença, ideologia e cognição. Em outras palavras, os rituais humanos realizam as mesmas tarefas que os rituais animais – e, além disso, os rituais humanos carregam significados. O que são exatamente esses significados depende da prática ritual específica, da cultura, religião, sociedade, ou grupo familiar específico.

Será que os etólogos estão forçando uma questão? Eles classificam alguns comportamentos dos animais como "ritual" porque se parecem com os comportamentos das pessoas? Será que aquelas jovens chimpanzés fêmeas sentadas nas árvores assistindo às performances dos grandes machos são como espectadores no teatro? Ou Goodall está apenas conjecturando? Existe mesmo uma ligação que conecta o comportamento humano com o de outros animais, análoga ao desenvolvimento evolutivo da estrutura corporal? Esta não é uma questão fácil de estabelecer, apesar dos recentes trabalhos em genética e neurologia, que sugerem uma única teia bioevolutiva que incluiria o comportamento.

Tanto em animais quanto em humanos, os rituais se apresentam ou são elaborados em torno e em função da regulação das interações turbulentas, perigosas e ambivalentes. Nessas áreas, uma comunicação equivocada pode levar a encontros violentos ou mesmo fatais. Os rituais surgem voltados para a realização de uma comunicação clara. Rituais são superdeterminados, redundantes, exagerados e repetitivos. A metamensagem[32] é: "Você captou a mensagem, não foi?!". Essa mensagem é, ao mesmo tempo, suplicante e problemática. Deus está escutando? O transe é real? Aquilo foi um milagre ou um falso sinal?

Os rituais humanos vão além da ritualização animal em dois pontos-chave. Rituais humanos marcam um calendário da sociedade. Eles transportam pessoas de uma fase da vida para outra. Os animais não são conscientes da puberdade, páscoa, casamento ou morte enquanto "passagens da vida". Animais não confabulam sobre a vida após a morte ou a reencarnação. Animais não fazem juramento de fidelidade ou trocam presentes no aniversário. Os rituais humanos são como pontes sobre as águas turbulentas da vida.

Rituais como performances liminares

Em todos os lugares, os indivíduos demarcam a passagem de um estágio da vida a outro – nascimento, puberdade social (que pode ocorrer antes ou depois das mudanças biológicas associadas à chegada da adolescência), casamento, parentesco, ascendência social, especialização profissional, resguardo e morte. Van Gennep percebeu que esses rituais de passagem consistem em três fases – a pré-liminar, a liminar e a pós-liminar. A fase central é a liminar – um período de tempo em que uma pessoa está "entranhas e entre" categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações em espaços especialmente demarcados. A fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais.

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Existem várias formas de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, performar ações especiais, serem sacralizadas ou circuncidadas. As possibilidades são inúmeras, variando de acordo com a cultura, grupo ou cerimô-

[32] Metamensagem: a mensagem que se refere a si mesma. Por exemplo, uma mensagem que diz: "Isso é uma mensagem". A metamensagem de uma prece seria rezar de tal maneira que todos soubessem: "Agora, eu estou rezando". A ideia é baseada na noção de "metacomunicação" de Gregory Bateson.

nia. Conforme explicarei melhor mais adiante, a fase de preparação da composição da performance é análoga à fase liminar do processo ritual.

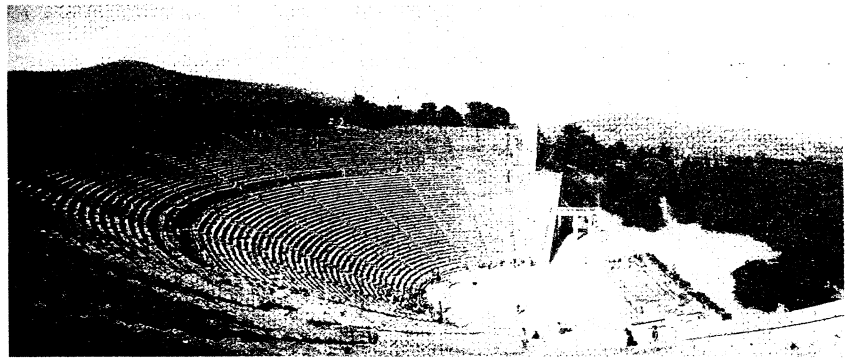
Na conclusão da fase liminar de um ritual, as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Essas ações e objetos são símbolos das mudanças tomando espaço. O "aceito" e a troca de alianças num casamento, o corte do prepúcio de um menino judeu de oito dias numa circuncisão, o atirar de terra no caixão durante um funeral, a entrega do diploma numa formatura, a colocação do capuz vermelho na cabeça de um novo cardeal significam uma mudança de condição, identidade ou bagagem. Uma transformação que está tomando espaço.

Porém, a necessidade de liminaridade não requer pompa ou o uso de objetos de valor para significar. Na Índia hindu, o cadáver é envolvido em pano claro, levado numa tábua de madeira ao lugar da cremação e colocado em chamas. O corpo deve ser consumido, o crânio é aberto para liberar o *atman* ou a alma, as cinzas devem ser espalhadas. Só após a realização de todos os rituais, o eu pode voar livre do corpo – rumo ao seu ato final ou a outra reencarnação. Os Zoroastristas Parses de Bombaim exibem o corpo morto no alto da Doongarwadi, a Torre do Silêncio, onde abutres consomem rapidamente a carne e os ossos menores. Ossos muito grandes para os pássaros são queimados ou triturados.

Limens, lintéis e espaços teatrais

Um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um "estar entre", tornar-se o local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner, *"betwixt and between"* (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade. Na arquitetura, o espaço vazio de um *limen*[33] é ligado ao topo por um *lintel*, geralmente feito de madeira cerrada ou pedra. Isto proporciona reforço. Conceitualmente, o que acontece dentro de um espaço-tempo liminar é "reforçado", "enfatizado".

[33] *Limen*: literalmente, um limiar ou peitoril, uma característica arquitetural ligando um espaço a outro – uma passagem entre lugares, antes que um lugar em si mesmo. Um *limen* é frequentemente estruturado por um *lintel* (padieira), o qual traça a vacuidade que reforça. Na teoria da performance, algo liminar refere-se a ações ou comportamentos "em/entre", tais como os ritos de iniciação.



O teatro grego de Epidauro do século IV AEC. Este teatro, ainda em uso, chega a receber 17.000 espectadores.

Este detalhe arquitetônico conceitual permanece visível no desenho de muitos proscênios teatrais. A estrutura frontal do espaço do proscênio, do tablado dianteiro a poucos metros da cortina, é um *limen* conectando os mundos imaginários performados sobre o palco à vida diária dos espectadores em suas casas. A casa é permanentemente decorada, enquanto o palco, normalmente, é completamente vestido em cenários, indicando espaços e tempos específicos. Mas a maioria dos palcos do mundo são espaços vazios, para usar a frase de Peter Brook[34] (1925 –). Um espaço de teatro vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que, por meio da performance, poderia tornar-se qualquer lugar. O balcão de orquestra do antigo anfiteatro grego era desadornado, com exceção do altar de Dionísio, em seu centro. O palco Nô é feito de *hinoki* liso, ou seja, cipreste japonês. A decoração é somente uma pintura de bambu lateral e uma pintura de fundo de uma grande árvore de pinho – o Pinho Yogo no Kasuga Shrine, em Nara – onde a cada ano, por séculos, a temporada Nô começa. Embaixo do palco, estão grandes jarros vazios, de modo que os atores imprimem sobre o palco de madeira uma profunda onda de reverberação. O palco elizabetano era igualmente simples e vazio, pouco mais que "duas tábuas e uma paixão". O terreno de dança de uma aldeia africana e a construção temporária de um biombo para a *wayang kulit* (teatro de sombra) javanesa são, ambos, espaços liminares, preparados para serem habitados por realidades imaginadas.

[34] Peter Brook (1925 –): diretor britânico, trabalha em Paris desde 1970, quando fundou o Centro para Pesquisas Teatrais. Alguns de seus créditos teatrais incluem, de Peter Weiss, *Marat / Sade* (1964), *Um Sonho de uma Noite de Verão* (1970), *O Mahabharata* (1985) e *Hamlet* (2000). Entre seus livros, encontram-se *O Espaço Vazio* (1968), *O Ponto de Mudança* (1987) e *Os Fios do Tempo* (1998).

Cenários de palco ilusionista, tão familiares no Ocidente desde o século XIX, são atualmente a exceção à regra. Os espaços de filme, televisão, monitores de computador são mais tradicionais. Aparentemente repletos de pessoas e coisas reais, eles são atualmente telas vazias, habitadas por sombras ou *pixels*.

Turner[35] percebeu que existia uma diferença entre o que acontecia em culturas tradicionais e culturas modernas. Com a industrialização e a divisão do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou o termo "liminoide" para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer, similares ao ritual. Se o que é liminar inclui uma "comunicação" sagrada, "inversões e recombinações lúdicas", o liminoide inclui todos os diferentes tipos de arte e entretenimentos populares. Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto ritos liminares são obrigatórios.

Apresentação da dança das virgens de Adjifo, Festival das Divindades Negras, Glidji, Togo. Foto © Zeca Ligiéro, 2011. Aqui, o espaço ordinário da praça pública é transformado pela ação que acontece nele.

[35] Victor Turner usou o termo "liminoide" para descrever tipos de ações simbólicas ou atividades de lazer que ocorrem nas sociedades contemporâneas que servem a uma função similar aos rituais nas sociedades pré-modernas ou tradicionais. Em geral, atividades liminoides são voluntárias, enquanto atividades *liminares* são atividades requeridas. Atividades de recreação e as artes são, muitas vezes, liminares.

Espetáculo *O acadêmico e a viúva*, tradicional Ópera de Pequim, Xiamen, China. Performar em um espaço vazio enfatiza o performer e não o cenário.

Teatro Fórum numa escola pública para crianças na fronteira em conflito do Senegal e Guiné Bissau. Direção de Barbara Santos e Zeca Ligiéro, 2010. Foto © Roni Walk. A plateia preenche o espaço livre do pátio da escola, o Coringa intermedia a relação entre atores e espectadores.

Turner percebeu que a contracultura dos anos 1960 era, em parte, uma tentativa de recuperar a força e a unidade da liminaridade tradicional. Um pouco antes de sua morte em 1993, Turner reconheceu que a contracultura havia apontado em direção à Nova Era com suas medicinas e religiões alternativas, preocupações em prol da ecologia e tolerância crescente a diferentes tipos de estilo de vida não-tradicionais. Turner era um otimista, se não um completo utópico. Ele prognosticou que "o próprio corpo em si disciplinado e liberado, com seus muitos recursos inexplorados para prazer, dor e expressão", indicaria o caminho para um mundo melhor.

As décadas desde a morte de Turner indicam que seu utopismo é provavelmente injustificado. Na virada do século XXI, rituais sagrados e seculares em locais simbolicamente carregados – avenidas principais, centros cívicos, catedrais, estádios e capitéis – reforçam valores burocráticos em voga. Atividades artísticas e liminoides sociais ganham espaço nas margens e nas dobras de sistemas culturais estabelecidos, fora de mão, em más vizinhanças e áreas rurais remotas. A internet aproxima locais de eventos distantes e diferentes e une tendências, permitindo unidade e dispersão ao mesmo tempo. A questão permanece, quer se queira ou não, na cultura oficial – por meio de regulação e comercialização – e reinará na vibração e diversidade da internet. Lutas sobre a "propriedade intelectual" são evidências de que a internet pode não ser tão livre – no sentido mais amplo da palavra.

Antiestrutura e *communitas*

Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de "antiestrutura" e a experiência de camaradagem ritual de "*communitas*"[36].

Communitas é um termo complexo. Como Turner o definiu, envolve uma diversidade de sentidos, incluindo a normativa e a espontânea. *Communitas* normativa é o que acontece durante um serviço Católico Episcopal Romano. A congregação é unida "em Cristo" pela eucaristia. Entretanto, nem todo congregante sente-se "em Cristo" naquele momento. A *communitas* é "oficial", "ordenada", "imposta". *Communitas* espontânea – a favorita de Turner – é diferente, quase o oposto. *Communitas* espontânea acontece quando a congregação ou grupo "pega fogo" no Espírito. Ela pode também ser secular, como, por exemplo, quando uma equipe esportiva joga tão bem que cada jogador sente-se em contato íntimo com os outros.

Communitas espontânea abole o status. As pessoas encontram esse sentimento diretamente, "despido", no face a face íntimo, como o teólogo Martin Buber[37] (1878 – 1965) define o diálogo íntimo "eu – você" (*ich-du*). Uma vez, durante uma oficina de teatro, fui levado a um forte estado de *communitas* espontânea. Um homem olhou, profundamente e por extensão, a todos dos dez ou mais de nós, de pé em um círculo. "Existe um pouco de você em cada parte de mim", ele disse. Eu nunca soube se ele destinou esta fala ou o seu oposto – mas, certamente, ele expressou o sentimento no círculo, naquele momento.

Communitas espontânea raramente "simplesmente acontece". Ela é gerada por certos procedimentos. Através de um *limen* ritual, dentro de um "espaço/tempo sagrado". A *communitas* normativa normalmente reina, com momentos ocasionais de *communitas* espontânea. Esses, no ritual, são todos tratados igualmente, reforçando um senso de "nós estamos todos juntos". Pessoas usam a mesma roupa ou similares, deixando de lado indicadores de doença ou pobreza, baixo posto ou privilégio. Títulos formais são deixados de lado; algumas vezes, até mesmo os primeiros nomes não são usados. Em vez disso, pessoas chamam cada um de "irmã", "irmão", "camarada" ou algum outro termo genérico. Em oficinas (experiências liminoides), eu encorajo as pessoas a darem novos nomes a elas mesmas. Mais que uma vez, um novo nome é fixado: uma transformação ganha espaço.

Experiências rituais não são sempre agradáveis ou divertidas. Elas podem também ser apavorantes. Um meio de encontrar memórias e forças enormes, demoníacas ou divinas. Quando Arjuna no *Bhaghavad Gita* vislumbra Krishna em sua forma verdadeira, o guerreiro torna-se geleia (desintegra-se). Não é o "bem" ou o "mal" que atemoriza Arjuna, mas estar frente a frente com o Absoluto. Ritos de iniciação são frequentemente assustadores para os jovens neófitos, que são levados para locais estranhos e sombrios, forçados através de provações, algumas das quais podem ser dolorosas ou sangrentas. Até mesmo ocasiões rituais agradáveis, tais como um casamento, podem ser muito assustadoras para a noiva e o noivo, e um período de alta ansiedade, misturando tristeza e alegria para os pais.

[36] *Communitas*: um sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerada durante o ritual. Conforme Victor Turner, *communitas* está envolvida em diversidades várias. *Communitas* normativa é a apresentação seca e insensível de solidariedade do grupo. *Communitas* espontânea é uma sincera transmissão de calor humano para outros no grupo.

[37] Martin Buber (1878 – 1965): filósofo judeu, nasceu na Áustria e emigrou para Israel. Primeiro presidente da Academy of Science and Ilumanities. Autor de *Eu e Tu* (1922, edição alemã, edição inglesa, 1958).

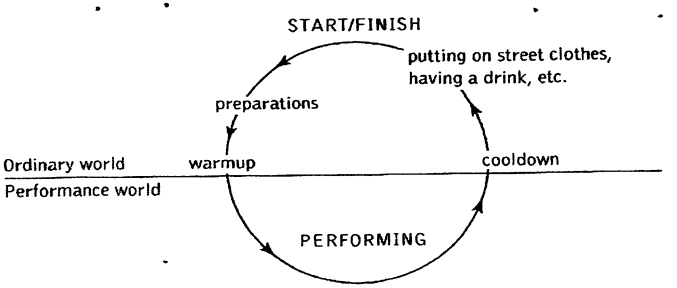
Espaço-tempo ritual

Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no "espaço sagrado" tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados. Por exemplo, tirar os sapatos antes de entrar numa mesquita ou num templo hindu. Na sinagoga, homens são convidados a vestir *yamulkas* (chapéus de pano) e *talisem* (mantos de oração). É habitual para mulheres em igrejas católicas romanas manter suas cabeças cobertas. Quando o espaço sagrado é um espaço natural – uma árvore sagrada, caverna ou montanha, por exemplo – aproxima-se e entra-se no espaço com cuidado. Mas espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio de ação ritual. Aulas de dança e ioga frequentemente requerem uma preparação cuidadosa do espaço e dos participantes. Quando eu conduzo uma oficina de performance, insisto que os participantes não vistam roupa de rua, sapatos, relógios ou joias durante a oficina. Quando ninguém usa um relógio, o tempo é definido pela experiência mútua. Cada sessão começa com o cuidado de varrer e limpar o chão. Uma vez que todos estão no espaço, não há mais socialização. A vida diária é deixada para trás, e os participantes limpam o espaço, tornando-o pronto para o trabalho. Tais ações simples, como varrer e limpar em silêncio, transportam a oficina para um espaço mental e emocionalmente diferente. Esses procedimentos ritualizados ajudam a criar um sentimento de *communitas* mesmo antes de começar os exercícios.

Transportações e transformações

Rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Ocorrem transformações. Rituais liminoides efetuam uma mudança temporária – algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem transportes. De um ponto de vista do espectador, uma entrada para a experiência é "movida" ou "tocada" (metáforas apropriadas) e depois deixada onde ela aconteceu. Para performers, a situação é mais complexa, pois ocorre uma "longa jornada".

Uma pessoa pode entrar em transe, falar em diferentes línguas, lidar com cobras, "tornar-se feliz" com o Espírito – experimentando de forma esmagadora emoções poderosas. Mas não é tão forte a experiência, pois a maior parte das pessoas retorna para seus eus cotidianos. Na Igreja Institucional de Deus em Cristo, no Brooklyn, Nova York, eu vi uma mulher entrar em transe e dançar, falar em línguas e estremecer com o espírito às 11 horas da manhã, enquanto, por volta de 1 da tarde, eles estavam conversando e brincando na cozinha da igreja, enquanto preparavam o "almoço de confraternização". Num subúrbio do Rio de Janeiro, presenciei um jovem brasileiro – sendo incorporado por um orixá (divindade) do Candomblé – cantar, falar em uma língua africana, dançar e puxar os outros para o transe junto com ele. Depois de quatro horas de performance intensa, o orixá deixou seu corpo, ele voltou a si e serviu a ceia para muitos agregados na casa de sua mãe, que era também o terreiro (lugar sagrado).



Uma "performance transportada" do ponto de vista do performer. O performer deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no performar. Quando a performance termina, o performer se "acalma" (esfria) e entra novamente no seu cotidiano. Na maior parte do tempo, o performer é jogado para fora de onde ele entrou. Ele foi "transportado", levado a algum lugar, não "transformado" ou permanentemente mudado.

Esses exemplos são mais complexos do que podem parecer a princípio. A mulher do Brooklyn em transe e o filho de santo (iniciado) do Candomblé, no momento de suas decisivas experiências de mudança de vida – não no tempo, eu os vi –, estavam transformados. A mulher estava "revelada para Cristo" e estava "nascendo pela segunda vez". O homem era um filho de santo de Candomblé. Mas, uma vez transformados, eles participaram de alguns números de performance de transporte. Os dois tipos de performance não são mutuamente exclusivos, mas ocorrem em frequências diferentes. A pessoa é transformada uma vez ou somente umas poucas vezes na vida, às vezes nunca. Entretanto, uma pessoa pode experienciar transportes sobre uma base quase diária.

Transportes ocorrem não somente em situações rituais, mas também em performances estéticas. De fato, é onde todos os tipos de performance convergem. Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos

treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, "deixar a si mesmos" e ser inteiramente "aquilo" que estejam performando. No teatro, atores sobre o palco fazem mais do que pretendem. Os atores existem no campo do duplo negativo. Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Uma performance teatral toma espaço entre "não sou eu não... não eu". A atriz não é Ofélia, mas ela não é não Ofélia, a atriz não é Paula Muray Cole (1964 –), mas ela não é não Paula Muray Cole. Ela está inserida profundamente naquele espaço liminar. Espectadores ajudam a lembrar quem ela "realmente é" em sua vida comum. Mas durante a cortina aberta, eles aplaudem a habilidade de Cole para representar Ofélia.

É claro que não é simples assim. Muitos atores tentam acreditar na veracidade do que eles estão representando. E desde a metade da década de 1950, *happeners* e artistas performáticos têm explorado muitos caminhos diferentes de performar a si mesmos. Mas mesmo alguém tão insistente sobre o seu desempenho na própria vida como Spalding Gray[38] (1941 – 2004) representa uma figura chamada "Spalding", uma pessoa que é uma versão emoldurada e editada do Spalding "real". Gray desenvolve suas narrativas de vida por gravação de fita, inicialmente em processo de aparecimento, ouvindo as gravações e editando seu texto. Pelo tempo, Gray aparece no palco do Centro Lincoln com sua própria apresentação, aparentemente casual e afinada em todos os detalhes, incluindo escorregões e "erros". A audiência desfruta "Spalding" como representado por Gray.

Existem performers – atores e músicos – que improvisam e para os quais cada instância é original. Mas, mesmo nesses casos, aplica-se a restauração do comportamento. Uma cuidadosa comparação de um número de instâncias poderia revelar faixas de comportamento repetido regularmente, bem como recorrendo a modelos de representação (regulagem de ritmo, tons de voz, gestos). São essas repetições que dão a cada performer o seu próprio estilo.

Performances de transformação conjugam dois tipos de performers: aqueles que estão sendo transformados e aqueles que assistem/supervisionam a transformação. Ritos de passagem, tais como iniciações, são performances de transformação. Todo rito de iniciação depende tanto dos performers que estão sendo transformados, os iniciantes, quanto daqueles que estão sendo transportados, os iniciadores. Isto se tornará claro se nós olharmos no exemplo específico de um rito de iniciação.

[38] Spalding Gray (1941 – 2004): ator americano, artista performático e autor. Sua bem conhecida performance autobiográfica inclui partes de *Três Lugares na Ilha de Rodes* (1979) (com o Grupo Wcoster), *Nadando para Camboja* (1985), *Declive Escorregadio* (1996) e *Manhã, Tarde e Noite* (2000). Entre seus livros, encontram-se *Anatomia de Gray* (1994) e *Manhã, Tarde e Noite* (1999).

A iniciação de Asemo

Na década de 1950, Asemo era um menino da gente Gahuku. Vivia em Susaroka, um povoado nas altas montanhas de Papua Nova Guiné. A iniciação de Asemo é descrita em detalhe por Kenneth E. Read[39] (1917 – 1995) em *O Vale Alto*. Escreve dizendo como Asemo, então com cerca de 10 anos de idade, foi abruptamente tirado da casa de sua mãe e isolado, junto com seus colegas de idade, no mato por duas semanas, onde eles sofriam provações extremas, tais como vômitos forçados e sangramento do nariz. Durante essa fase da iniciação, os meninos estavam sendo literalmente esvaziados, preparados para receber o conhecimento de sua tribo. Depois de duas semanas, eles, cansados, sujos, foram trazidos de volta para a aldeia. Montando sobre os ombros dos homens, eles correram em direção a um grupo de mulheres que, usando manoplas, empunhavam pedras e madeiras e um ou dois machados, e mesmo arcos e flechas. Os ataques eram "ritualizados", mas duros e aterrorizando os meninos. Read escreve: "Não havia malícia no ataque das mulheres", o qual "oscilava ao limite de um desastre possível". Ao limite, mas não além: o ataque era contido dentro das fronteiras da performance, muito ao modo de um sangrento jogo de *hockey*, mas continuando a ser um jogo.

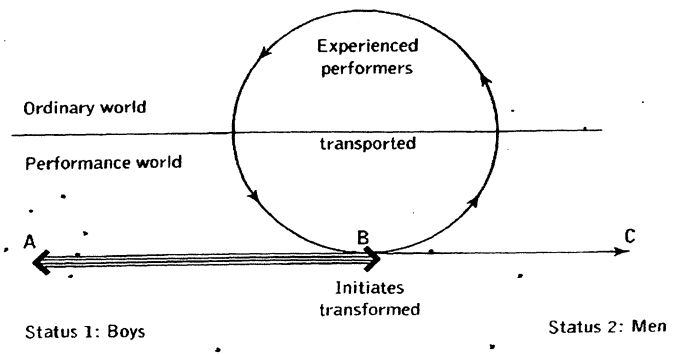
Logo, os meninos eram devolvidos à mata para mais seis semanas de doutrinação e treinamento. Eles estavam num espaço-tempo liminar durante o processo de serem transformados em homens Gahuku. Read não foi autorizado a testemunhar os detalhes dessa educação, mas o resultado deixou claro que o que aconteceu durante as seis semanas foi suficiente para fazer uma real mudança em Asemo. O dia em que Asemo e seus colegas da mesma idade retornaram a Susaroka foi um tempo de festa e dança. Nesse tempo, as mulheres não atacaram os homens, mas os cumprimentaram com um "coro crescente de boas vindas". Os novos homens, os iniciados, dançaram sem a assistência ou proteção dos homens mais velhos.

Read escreveu, em 1965, que ele sentia que havia visto o último rito de iniciação Gahuku. Se aquilo foi assim, então isto indica uma grande mudança na base da sociedade Gahuku. Isso porque os ritos de iniciação não se limitaram a meramente "marcar" uma mudança – como, por exemplo, fazem as cerimônias de formatura nas escolas de estilo ocidental. A iniciação de Asemo, tomada como um conjunto de oito semanas, foi a máquina que transformou Asemo de um menino em um homem Gahuku. Esse status, independentemente dos seus

[39] Kenneth Read (1917 – 1995): antropólogo australiano, especializado em culturas Papua Nova Guiné. Entre seus livros, encontram-se *O Vale Alto* (1965) e *Retorno ao Vale Alto* (1986).

significados e efeitos pessoais – qualquer que seja o estilo que acomoda –, está no coração social, público e objetivo. A iniciação não determina que tipo de homem Gahuku Asemo tornou-se, ou mesmo como ele se sentia sobre isso, mais do que uma cerimônia de casamento determina o tipo de marido que o noivo será. Mas, definitivamente, foram atos performados que fizeram Asemo, para sempre, um homem Gahuku. Estes atos não são simbólicos de uma mudança realizada em outro local. Os atos rituais são, eles mesmos, o sistema de transformação.

A despeito disso, os homens que treinaram Asemo e seu grupo não foram transformados. Eles tinham sido transformados anteriormente, no tempo de suas próprias iniciações. Na iniciação de Asemo, seus trabalhos são para garantir que Asemo e seus colegas de idade sejam devidamente instruídos e tornados homens por meio deles. Eles são os professores dos meninos, guias, protetores, algozes e anciãos. Eles são os transformadores destes que são transformados. A relação entre as duas categorias está configurada na figura abaixo. Os transportadores são performers experientes. Eles compartilharam os momentos de sangramento, vômito, exposição contínua e dança. Mas ao fim da performance, o homem Gahuku previamente iniciado é reintegrado à vida no ponto em que a deixou. Se alguma mudança ocorrer entre eles, ela é sutil: alguns alcançam mais respeito ou perdem-no, através da performance que é exigida deles.



O sistema transporte-transformação funciona como uma prensa. No ponto B – onde a "prensa" se encontra com o "papel" –, as gravuras são impressas pelos transportadores nos transformados. No caso de Asemo, os homens já iniciados, todos performers experientes, deixam temporariamente suas vidas cotidianas e adentram no mundo da performance, onde eles conduzem os meninos em sua iniciação. Durante esse período, Asemo e seus companheiros se deslocam do ponto A ao ponto B, por muitas vezes. Cada comando cria uma gravura permanente sobre eles. Por fim, quando na conclusão da iniciação, eles entram no vilarejo dançando – pela primeira vez como homens, C. Desenho de Richard Schechner.

Drama social

Umas das ideias mais fecundas, embora problemática, de Turner foi sua teoria de drama social. Cada drama social é desenvolvido em quatro frases, uma seguida da outra:

1 – Ruptura
2 – Crise
3 – Ação Reparadora
4 – Reintegração ou Separação

Uma ruptura é uma situação que ameaça a estabilidade de uma unidade social – família, corporação, comunidade, nação, etc. A crise é uma expansão da ruptura que se tornou aberta ao público. Podem ocorrer várias crises sucessivas, cada uma mais pública e mais ameaçadora que a anterior. A ação reparadora ocorre para lidar com a crise, para resolver ou curar a ruptura. Muitas vezes suficiente, nessa fase do drama social, cada crise responde através de uma ação reparadora que falha, evocando novas crises, cada vez mais explosivas. A reintegração é a solução da ruptura original, de forma que a estrutura social seja unida novamente. Ou uma separação ocorra.

Tome por exemplo o grande drama social europeu do século XVI, chamado Reforma Protestante. O conflito nesse drama social estabeleceu-se entre a Igreja de Roma e rebeldes, tais como Martin Luther (1483 – 1546) e John Calvin[40] (1509 – 64). Cada tentativa de Roma no sentido de conter ou apaziguar os protestantes falhou. Ano após ano, os protestantes cresciam mais fortes. Crise após crise, a ruptura se alargava, gerando uma separação a ser curada. Outros exemplos de dramas sociais são os conflitos em curso na Irlanda do Norte ou entre os palestinos e os israelitas. Os dramas sociais podem ser extremamente duradouros, amargos, etc., menos intratáveis. Por outro lado, alguns dramas sociais são resolvidos relativamente de forma rápida, pelo menos na aparência. O conflito nos EUA sobre a escravidão conduziu à separação de 11 estados do Sul. A guerra civil (1861 – 65) resolveu a crise em favor da União, com uma reintegração forçada por armas. A ruptura foi produto da inabilidade de estados escravistas e estados livres concordarem com o futuro da União. A crise começou com o ataque confederado no forte Sumter, Carolina do Sul, em abril de 1861. A guerra civil que se seguiu foi a principal parcela da ação reparadora. A

[40] Martin Luther (1483 – 1546) e John Calvin (1509 – 64) foram os dois mais importantes líderes da reforma protestante. Luther, um alemão, pregou suas famosas "95 teses" de como reformar a igreja na porta da igreja Wittenberg, em 1517. Calvin, um francês, pôs suas ideias reformistas em *Os Institutos da Religião Cristã* (1536).

rendição do Confederado em Appomattox, Virgínia, em 1865, foi o começo da reintegração. Entretanto, o fim da guerra não decidiu a questão. Questões de igualdade, de liberdades civis, racismo e de justiça econômica foram trazidos à tona na era da guerra civil e ainda estão em processo de serem resolvidos.

Essas breves aplicações da teoria de Turner expõem suas fraquezas. A teoria reduz e nivela os eventos. Detalhes precisos, altos e baixos, nuances e diferenças, que fazem a análise cultural interessante e iluminada, são pressionados a uma uniformidade. Qualquer conflito pode ser analisado como drama social – mas quais são as reflexões que fazem uma análise ser produtiva? Uma vantagem da teoria é que ela é útil em dissolver circunstâncias muito complicadas em unidades manejáveis. Como um dispositivo de ensino, a teoria do drama social tem seus pontos positivos. Permite selecionar um ponto de partida e um ponto final, moldando um jogo de eventos históricos ou sociais, de forma que um aglomerado de ocorrências que podem inicialmente parecer incompletos, se tornem manejáveis como um drama. Isso faz o fechamento parecer inevitável. Tal moldagem é sempre arbitrária.

O que a teoria de Turner faz é misturar mundos diferentes na forma da estética do gênero ocidental, o drama. A progressão de ruptura e crise para a ação reparadora até a divisão (cisma) é o esquema subjacente das tragédias gregas, do teatro elizabetano e do drama moderno. Isto é o que Aristóteles quis dizer quando escreveu que a "conspiração é a alma da tragédia" e "cada tragédia tem um começo, um meio e um fim". Isto é o que Turner mais familiarizou com o teatro. Entretanto, essa estrutura fortemente afinada não é tão aparente no teatro do absurdo ou em peças antidramáticas, tais como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett[41] (1906 – 89), ou *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Brecht, com sua trama episódica, cada cena compreendendo um pequeno drama em si mesma. Isto não se aplica, de forma alguma, a muitos *happenings* ou performances. Nem está presente nos prolongados trabalhos episódicos de muitas culturas não ocidentais. Peter Brook foi mundialmente criticado nos anos 1980 por transformar *O Mahabharata* em um drama ao estilo ocidental. Similarmente, Turner pôde transformar os conflitos do mundo em dramas de estilo ocidental. Talvez o mundo de hoje, de terrorismo, guerrilha, guerras civis prolongadas e espionagem econômica seja melhor modelado pela arte da performance ou pelos episódios convenientemente infinitos do *Mahabharata*. Pode ser que a vida espelhe a arte tanto como o contrário – e os teóricos sociais precisam escolher com cuidado os gêneros estéticos.

[41] Samuel Beckett (1906 – 89): dramaturgo e novelista nascido na Irlanda; passou a maior parte de sua vida adulta residindo na França. Entre seus trabalhos para o palco, encontram-se *Esperando Godot* (1953), *Fim de Jogo* (1957) e *Dias Felizes* (1961). Beckett ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1960.

Turner integrou sua teoria do drama social à teoria do processo ritual. Durante a fase da ação reparadora de um drama social, os povos se voltam para o processo político (da legislação à guerra), para o processo legal (do arbítrio dos julgamentos formais) e para o processo ritual. O processo ritual emprega uma larga escala de dispositivos – divinatórios e sacrificiais e, nas palavras de Turner, uma "desconstrução e recombinação lúdica da configuração cultural familiar". Em outras palavras, arte. Mas exatamente como a arte ajuda na resolução dos conflitos sociais, Turner não faz uma elaboração clara.

O que é mais claro e usual no modelo do drama social é o relacionamento não muito fluido entre processos estéticos e processos sociais, incluindo dramas estéticos e sociais. Essa relação pode ser descrita como um número horizontal 8 ou o símbolo do infinito. Esse modelo proposto num contínuo e interminável processo, dramas sociais afetam dramas estéticos e vice-versa. Quer dizer, as ações visíveis de todo drama social são informadas, formadas e guiadas por princípios estéticos e pelos dispositivos de performance/retórica. Reciprocamente, as práticas estéticas visíveis de uma cultura são informadas, formadas e guiadas pelos processos de interação social. O político, o ativista, o advogado ou o terrorista, todos usam técnicas de performance – encenam maneiras de se dirigir aos diversos públicos, cenários, etc. – para apresentar, demonstrar, protestar ou suportar ações sociais específicas – ações projetadas para manter, modificar ou inverter a ordem social existente. Reciprocamente, os artistas delineiam as ações performadas na vida social, "eventos reais", não somente como materiais a serem representados, mas como temas, ritmos e modelos de comportamento e representação. Há um fluxo de realimentação positiva entre o drama social e estético. Esse modelo demanda que cada drama social, cada drama estético (ou outro tipo de performance) seja compreendido em suas circunstâncias específicas, culturais e históricas. A palavra "drama" não é usada para afirmar a hegemonia ocidental, mas como uma cifra que significa qualquer tipo de representação cultural específica. Uma outra maneira de definir esse relacionamento é dizer que cada performance – estética ou social – são ambas eficazes e divertidas. Isto é, cada evento propõe que algo comece a ser feito e cada evento dá prazer àqueles que dele participam ou o observam. Deixe-me dar um exemplo concreto do que eu quero dizer.

A dança "Mata-Porco" em Kurumugl

Em março de 1972, junto a "terras do conselho" na vizinhança de Kurumugl, uma vila nas montanhas de Papua Nova Guiné, eu observei, durante dois dias, a celebração da matança do porco. A performance a que eu assisti não tinha o

perigo real do combate real. As danças e as canções foram adaptadas a partir de movimentos de combate e cantos de guerra. Os dançarinos estavam armados, vestidos em parte para o combate e em parte para a dança. O primeiro dia consistiu na arrumação das casas em longas cabanas retangulares e na escavação de buracos para cozinhar. O segundo dia começou com o sacrifício de, aproximadamente, 200 porcos. Cada dono matou seu animal com discursos orais e melódicos, que descrevem o quanto foi penoso criar o porco, reforçam o que se prometeu, dizem que o animal era bom, etc. Esses recitativos eram aplaudidos com risos e rugidos, uma vez que eram repletos de piadinhas e conotações obscenas. Então, os porcos foram estripados, partidos ao meio e inseridos nos buracos para assar sobre as rochas quentes. As entranhas eram penduradas nas redes sobre os fornos, que emitiam fumaça e cheiro. As bexigas foram sopradas em balões, para que as crianças brincassem. Enfim, uma cena festiva.

Assim que o cozimento começou, os homens retiraram-se para as cabanas. Eu observei um homem olhando um espelho e aplicando pigmento azul, vermelho e preto nos seus braços, cara e torso. Pintou a metade do seu nariz de vermelho e a outra metade de azul. Eu perguntei a ele o que os padrões significavam. Ele disse que os escolheu porque gostou da maneira que apareciam. Quando ele terminou, ele surgiu: seu ar ocasional desapareceu e ele, literalmente, empurrou seu tórax para o alto, deu um longo grito, colocou sua longa cauda de pavão e seu cocar de penas casuar e ficou se mostrando.

Homem caracterizado para dançar no Kurumugl, Papua, Nova Guiné, 1972.
Foto © Richard Schechner.

Ele não estava fantasiado para um papel imaginário em um jogo, mas para um papel na vida – exibindo sua força, seu poder, sua riqueza e sua posição no grupo. Juntou-se a seus camaradas, cujos trajes eram como o dele, mistura de tradição-local e novidade-importação: bonés e óculos de sol importados, suportes de cigarro e cachimbo caseiros, calções camuflados ou saias de palha. Mas apesar do que um purista poderia chamar de intrusões, um ritual tradicional do "retorno" foi representado. A matança do porco, em Kurumugl, era muito parecida com o *kaiko* que

o antropólogo Roy A. Rappaport[42] (1926 – 97) testemunhou em 1963 – uma performance tradicional representada regularmente desde o começo do século XX. Como no *kaiko*, as danças Kurumugl foram adaptadas dos movimentos militares.

Os visitantes que se aproximam de Kurumugl não vêm como amigos para uma festa, mas como invasores que se apropriam do que lhes pertencia. À medida que os invasores – armados com lanças de combate – dançaram seu ataque nas terras do conselho, foram repelidos pelo grupo acampado devidamente armado – homens e, aproximadamente, vinte mulheres inteiramente armadas, que dançavam, defendendo a carne. Os invasores começaram a atacar agressivamente, dezenas de vezes. Um valioso campo de amendoim foi pisoteado na lama. Cada ataque foi enfrentado por um determinado contra-ataque. Mas, passo a passo, os invasores penetraram no coração das terras do conselho, em direção ao monte da carne e ao altar de mandíbulas e flores em seu centro. Quando os invasores alcançaram a carne, fundiram-se com seus "inimigos" em um só grito, canto e na dança circular dos guerreiros. Dançaram em torno da carne por, aproximadamente, uma hora.

Eu estava parado junto a uma árvore, entre guerreiros e carnes. Então, de repente, a dança parou. Os oradores mergulharam na carne, retirando uma perna ou um flanco, gritando-cantando coisas como (em inglês corriqueiro): "Eu te dou esse porco pelo que você deu ao meu pai três anos atrás! Seu porco era magro e não tinha gordura nenhuma! Mas meu porco é enorme, com toneladas de gordura e ótima carne – veja! veja! –, muito melhor do que o que você deu pro meu pai! Meus irmãos e eu lembramos que o que nós estamos dando a você hoje é muito melhor do que o que você nos deu. Se nós o chamarmos para nos ajudar em uma luta, você deve vir! Você nos deve muito!".

Às vezes, a fala entoava rosas. Insultos eram lançados antes e depois. A diversão movimentava todos os lados. Os participantes não esqueceram que há não tanto tempo eles eram inimigos de sangue. Depois de mais de uma hora de discursos, a carne foi distribuída. Hasteada no alto dos trenós, a recompensa foi carregada no alto dos ombros, por todas as famílias, com muito canto, e elas partiram com sua parte. O significado dessa carne se encontra no meio da rede de obrigações rituais em lugares longe de Kurumugl e para muitos que não estavam presentes naquele dia nas terras do conselho.

[42] Roy Rappaport (1926 – 97): antropólogo alemão que analisou as performances rituais de Tsembaga de Papua Nova Guiné. Ele também publicou ensaios sobre uma teoria geral do ritual. Entre seus livros, encontram-se *Porcos para os Antepassados* (1968) e *Ecologia, Pensamento e Religião* (1979).

Em vez de uma invasão secreta na festa, existiam dançarinos; em vez de tomar vítimas humanas, eles tomaram a carne. Em vez de o guerreiro astuto entrar em território inimigo, como aconteceria em uma guerra, toda a performance realizou-se nas terras do conselho, uma terra de ninguém. E ao invés da dúvida sobre o rumo dos acontecimentos, todo mundo sabia exatamente o que iria acontecer. Um drama social ritualístico – como a guerra nas montanhas – havia sido transformado em algo parecido com um drama estético.

Quais são as diferenças entre dramas sociais e estéticos? Dramas estéticos criam tempos simbólicos, espaços e personagens; os caminhos da história são predeterminados pelo drama. Os dramas estéticos são ficções. Os dramas sociais têm mais variáveis, seus resultados são mais duvidosos e eles são como jogos. Os dramas sociais são "reais", eles acontecem no "aqui e agora". Mas aspectos de dramas sociais, tais como dramas estéticos, são pré-organizados e ensaiados. A celebração em Kurumugl situava-se em algum lugar entre um drama social e um drama estético.

A figura a seguir descreve o que acontece com um porco morto numa celebração bem-sucedida. As transformações na parte superior da linha convertem os embates perigosos em performances estéticas e econômicas positivas. Aquelas na parte inferior da linha mostram como a situação que existe entre os grupos é mudada por um ritual. O porco morto e a dança nas terras do conselho regem uma permuta complicada e inerentemente perigosa de bens e obrigações com um mínimo de risco e um máximo de prazer. O sucesso dessa operação deve-se à performance.

partes de guerra	...	transformadas em	...	grupos de dança
vítimas humanas				carne de porco
roupa de guerra				figurinos
combate				danças
dois grupos	...	tornam-se	...	um grupo
devedores				credores
credores				devedores

Em uma celebração "mata-porco", um conjunto de transformações acontece. Aquelas transformações acima da linha transformam os embates letais em performances econômicas e estéticas. Aquelas abaixo da linha ilustram as mudanças elaboradas pela performance ritual.

A performance foi o modo com que os participantes alcançaram os "resultados reais". A dança, a oralidade e a doação de carne não marcaram ou "representaram" os resultados, mas criaram os resultados que eles celebraram. Aquelas apresentações nas terras do conselho têm dois sentidos: elas se colocam à mostra e elas trazem algo feito.

À medida que as atividades descritas na parte superior do diagrama crescem em importância, o valor de entretenimento do evento aumenta em relação ao valor de eficácia. Talvez os primeiros grupos a se juntarem nas terras do conselho dançaram de forma que eles poderiam trocar porcos para cumprir obrigações sociais. Mas, com o passar do tempo, eles aparecem em grupos, trocam porcos e, assim, podem dançar. Ou, pelo menos, têm mais motivos para se reunirem. Não se trata somente de uma troca de posições entre devedores e credores, mas também de aquelas pessoas quererem se apresentar, dançar e se divertir. As danças não eram executadas apenas para "apresentar resultados", mas porque as pessoas gostam do cantar-cantar (a celebração festiva), por lhes fazer bem.

A díade eficácia-entretenimento

Eficácia e entretenimento não são opostos binários. Na verdade, eles formam polos de uma ação contínua (vejam figura a seguir). A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento, não ritual e teatro. Se alguém vai chamar uma performance específica de "ritual" ou "teatro", isso dependente em grande parte do contexto e função. Uma performance é chamada de um ou outro por causa do lugar onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito. O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança, então as outras qualidades abaixo do título "eficácia" também vão estar presentes, e a performance é reconhecida como um ritual. Mas se a proposta da performance é principalmente dar prazer, ser mostrada, ser bela ou passar o tempo, então a performance é um entretenimento. O fato é que nenhuma apresentação é eficácia pura ou entretenimento puro.

EFICÁCIA / RITUAL	ENTRETENIMENTO / PERFORMANCES ARTÍSTICAS
Resultados	para se divertir
ligação ao(s) Outro(s) transcendente	foco sobre o aqui e agora
tempo intemporal – o eterno presente	tempo histórico e/ou agora
performer possuído, em transe	autoconhecimento do performer em controle
virtuosismo pouco desempenhado	virtuosismo fortemente valorizado
comportamentos / roteiros tradicionais	roteiros e comportamentos novos e tradicionais
transformação do eu possível	transformação do eu improvável
audiência participa	audiência observa
audiência acredita	audiência aprecia, avalia
crítica desencorajada	crítica floresce
criatividade coletiva	criatividade individual

A díade eficácia/ritual-entretenimento/estética da performance. Embora descrita como binária, a imagem deve ser lida como contínua. Existem muitos degraus conduzindo essa rede de um ponto a outro, de "metas" a "diversão", de "criatividade coletiva" a "criatividade individual", e assim por diante.

Origens da performance: se não é ritual, então é o quê?

A performance não se origina em um ritual mais do que se origina em um dos gêneros estéticos. A performance se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia – entretenimento. Pense nessa figura, não como um plano binário, mas como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos. Eficácia e entretenimento não são opostos, mas "parceiros de dança", cada um dependendo contínua e ativamente da relação com o outro.

Uma "primeira performance" jamais poderá ser identificada, nem especificamente, nem em termos do gênero. Isso não impediu que os estudiosos ocidentais do fim do século XIX tentassem provar que as artes do palco se originaram no ritual. Os primeiros estudiosos que propuseram tal origem foram influenciados por diversos fatores. Antropólogos europeus e estadunidenses desenvolveram suas teorias a partir das observações de colonos, missionários e aventureiros que escreveram relatos sobre os assim chamados "povos primitivos" – na África, na América nativa, na Austrália e em rituais de outras partes –, os quais executavam suas performances usando a dança, a música e o teatro. Em uma das distorções do Darwinismo social, os "povos primitivos" foram pensados como ainda "vivendo na Idade da Pedra", e as suas práticas, uma evidência de como todos os povos já viveram. Se esses "primitivos" performam rituais, mas ainda não "atingiram o nível" das artes do espetáculo do Ocidente, então isso indica que as artes surgiram como/em um ritual. Em segundo lugar, um determinado grupo de estudiosos na Universidade de Cambridge – Gilbert Murray (1866 – 1957) Francis Cornford (1874 – 1943) e Jane Ellen Harrison[43] (1850 – 1928) – acreditavam que haviam encontrado na antiga tragédia grega evidências de um "ritual primitivo" ou *sacer ludus* (jogo sagrado) reencenando o sacrifício-renascimento de um deus. Em terceiro lugar, os medievalistas rastrearam as origens do teatro da Renascença nos rituais da igreja.

Porém, cada um desses argumentos é hipotético. Não existe algo como povos "primitivos". O darwinismo social, equivocadamente, pressupõe uma hierarquia de culturas. Diferença não comprova superioridade. O "ritual primitivo" dos antropólogos de Cambridge (como Murray e seus companheiros eram chamados) só é comprovável caso se utilize um raciocínio circular. O ritual primitivo existe por causa de restos dele na tragédia grega; a tragédia grega contém restos de um ritual primitivo; portanto, deve haver tal ritual. Quanto às origens do teatro europeu moderno na missa ou em outras celebrações da igreja, tais como no ciclo de peças do XIV ao XVI séculos, não há dúvida de que esses grandes eventos cívicos e religiosos circunscreveram o teatro popular emergente. Mas é também verdadeiro que o período medieval gozou muitos divertimentos populares, assim como uma variedade de teatros "privados" ou interiores, danças e performances musicais. A época nunca esteve "vazia" de performances artísticas.

O fato é que em qualquer período histórico, em qualquer parte do mundo e em toda cultura, as pessoas fizeram e fazem danças, música e teatro. As performances possuem várias finalidades, incluindo entretenimento, ritual, construção de uma comunidade e socialização. Essas funções podem ser resumidas como a tensão dinâmica entre a eficácia e o entretenimento. O desejo de imaginar a "primeira perfomance" nos diz mais sobre o que os estudiosos de uma determinada cultura desejam encontrar do que sobre aquilo que realmente pode ter acontecido. Teoricamente, a "primeira performance" é uma situação e não um evento ou um gênero. A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser "apenas eu" aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, com clientes pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances.

Mudanças rituais ou invenção de novos

Rituais oferecem estabilidade. Eles também ajudam as pessoas a realizar mudanças em suas vidas, transformando-as, fazendo-as passar de um estado ou de uma identidade à outra. Mas o que dizer dos próprios rituais? Eles dão a impressão de permanência, de "ter sempre sido". Essa é sua face publicamente representada. Mas apenas uma pequena investigação mostra que os rituais

[43] Jane Ellen Harrison (1850 – 1928), Gilbert Murray (1866 – 1957) e Francis Cornford (1874 – 1943) foram classicistas formados nas Universidades de Cambridge e Oxford na primeira parte do século XX. Eles propuseram várias teorias influentes sobre o relacionamento de ritual e teatro. Entre seus trabalhos, incluem-se *Têmis: Um Estudo das Origens Sociais da Religião Grega* (1912), de Harrison, *As Origens da Comédia Ática* (1914), de Cornford, e *Cinco Estágios da Religião Grega* (1925), de Murray.

mudam à medida que as circunstâncias sociais também o fazem. Às vezes, a mudança é realizada informalmente, proporcionalmente a como os praticantes dos rituais – xamãs, sacerdotes hindus, anciões tribais – adequam suas performances para servir a novas circunstâncias. A introdução de novas tecnologias muda – às vezes, sutilmente e, às vezes, mais obviamente – o ritual. Iluminação elétrica, microfones e, mais recentemente, o uso da internet resultaram em mudanças nas performances dos rituais. Em outros momentos, as mudanças oficiais são introduzidas a fim de aproximar os rituais de novas realidades sociais. Foi assim que o Vaticano II, após reuniões em Roma de 1962 a 1965, com o objetivo declarado de tornar a igreja mais harmônica com o mundo moderno, realmente mudou profundamente os rituais Católicos Romanos. A liturgia foi reformada a fim de aproximar mais as pessoas comuns às atividades. O latim foi abandonado como o idioma da missa, em favor das línguas vernáculas. Aos não-padres foram dadas mais oportunidades de participar nos serviços.

Mas os rituais também podem ser inventados – tanto pela cultura oficial quanto por indivíduos. De fato, um dos trabalhos da cultura oficial é fazer com que os rituais relativamente novos e as tradições que eles incorporam pareçam antigos e estáveis. Tal aparência apoia a sensação de uma estabilidade social. Não é por acaso que as ditaduras desenvolvem cerimônias estatais, muitas realizadas para servir às necessidades de um regime em particular. Em grande medida, o aparecimento da ideia de uma "nação", do século XVIII em diante, foi estabelecido por novos rituais que encenavam uma consciência nacional. Apontar e cantar um "hino nacional", "saudar a bandeira" e mesmo a pompa em torno da monarquia britânica não são ações tão antigas como elas parecem ser. As escolas são focos de rituais inventados, pertencentes aos círculos estudantis femininos e às fraternidades, ao "espírito da escola" e à concessão dos graus na graduação. Um conjunto de ordens de condutas e a sua repetição a cada novo ano ritualizam muito rapidamente comportamentos, tais como cerimônias de iniciações para os novatos[44], procissões acadêmicas e "gritos de guerra" nas partidas de jogos. A alta rotatividade de estudantes ajuda a estabelecer rituais novos rapidamente. No cotidiano, uma geração leva 20 ou 30 anos para ser trocada; na faculdade, apenas quatro anos.

Os artistas, enquanto indivíduos, em especial desde os anos 1960, passaram a inventar rituais. Anna Halprin chama "rituais" a algumas de suas performances, assim como fazem muitos outros artistas. O impulso atrás dessas reivindicações é uma tentativa de superar uma sensação de fragmentação individual e social por meio da arte. Essa necessidade é agravada pelo fato de, muitas vezes, os artistas se sentirem excluídos pelas religiões. Os artistas *gays* católicos romanos, por exemplo, não podem participar das adorações na igreja enquanto homossexuais de modo aberto; do mesmo modo, o Islamismo, o Judaísmo ortodoxo e muitas igrejas protestantes fundamentalistas são homofóbicas. A necessidade de construir uma comunidade é incentivada pelo ritual. E se os rituais oficiais não satisfazem, ou são rituais notórios e exclusivos, novos rituais serão inventados ou alguns, mais antigos, adaptados, para encontrar o sentido que necessitam.

[44] Nota da revisão: Schechner cita "hazings and initiations". *Hazing* é o tipo de ritual dentro de fraternidades em que os ingressantes passam por provas das mais diversas, às vezes de caráter duvidoso, com humilhações inclusive, para serem aceitos e incluídos dentro desses grupos.

Rituais no teatro, na dança e na música

Não apenas os rituais têm sido criados a torto e a direito, como os rituais mais antigos têm fornecido energia para a usina da arte ou têm sido apresentados como um tipo de entretenimento popular. Existe uma longa história de importação de "rituais autênticos" e a apresentação deles em exposições coloniais, feiras mundiais e parques. Algumas dessas apresentações tiveram impacto significativo sobre o teatro e a dança ocidental – mesmo quando eles não eram totalmente genuínos.

Na virada do século XX, a pioneira da dança moderna Ruth St. Denis (1879 – 1968) viu uma "dança indiana" em Coney Island (Brooklyn, EUA). A residência na aldeia hindu foi consequência do grande sucesso da dança nautch[45] do Pequeno Egito na Exposição de Chicago em 1893. O que St. Denis viu foi vagamente ligado ao *sadir nac* indiano, relacionado ao ritual do templo da dança – mais tarde, reconstruído na Índia como *bharatanatyam*. O que quer que seja que ela tenha visto em Coney Island, levou-a a um caminho que a conduziria a uma revolução na dança moderna. St. Denis e o seu parceiro Ted Shawn[46] (1891 – 1972) eram estudantes e membros da companhia que incluía Martha Graham[47] (1894 – 1991)

[45] Nota da revisão: dança tradicional indiana realizada principalmente nos templos, mas também na corte. Estava presente no universo muçulmano.

[46] Ruth St. Denis (1879 –1968): coreógrafa e dançarina americana que, junto com Ted Shawn (1891 – 1972), treinou Martha Graham, Doris Humphrey e muitos outros dançarinos modernos. Eles formaram a Companhia de Dança DenisShawn em 1915. St. Denis especializou-se em dança "oriental", incluindo a *Radha* indiana (1906), a *O-Mika* japonesa (1913) e a *Kuan Yin* chinesa (1916).

[47] Martha Graham (1984 – 1991): coreógrafa e dançarina moderna americana. Graham coreografou mais de 170 grupos e produções solo, incluindo *Mistérios Primitivos* (1931), *Primavera Apalachiana* (1944) e *Diálogo Seráfico* (1955).

e Doris Humphrey (1895 – 1958). Do mesmo modo, o que o teórico francês da performance Antonin Artaud[48] (1896 – 1948) fez com o ritual de bailarinos balineses que ele viu em Paris, em 1931, na Exposição Colonial mudou o destino do teatro ocidental do século XX.

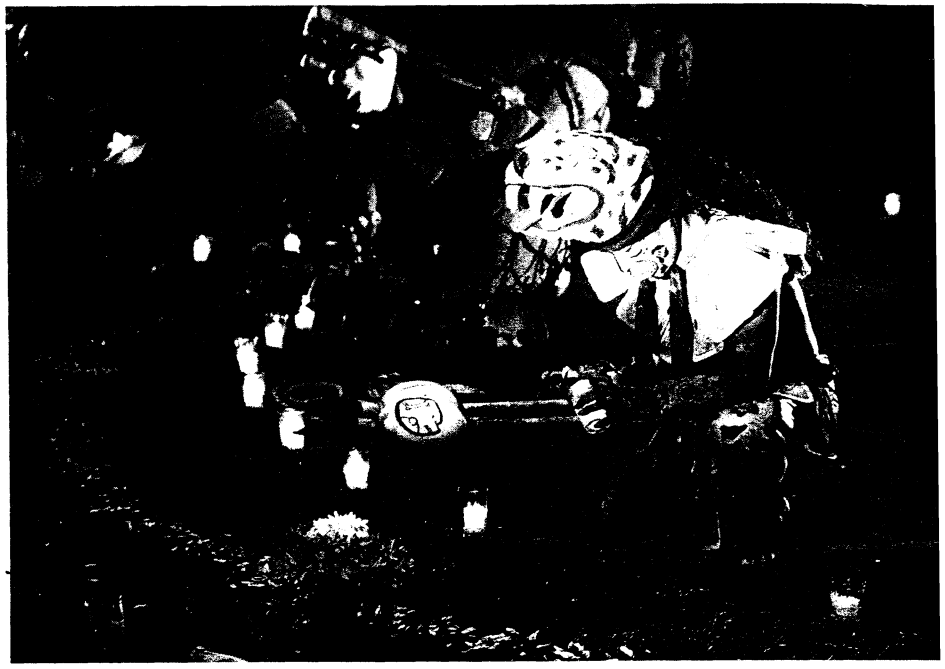
Os dançarinos sufi da ordem Mevlevi – os dervishes – são comuns em vários espetáculos. Quando eles se apresentaram na Academia de Música do Brooklyn, os espectadores foram advertidos: "O programa é uma cerimônia religiosa. Vocês estão gentilmente convidados a se absterem de aplausos". Mas não é somente no Ocidente que tais recomendações acontecem. Percebi isto em Bengali e outros rituais folclóricos indianos que eram encenados antes de o serem para o "grande público" em Calcutá, Nova Deli e Mumbai. Do mesmo modo, na China, México e em Cuba, eu vi os rituais sendo remodelados como performances artísticas. Este tipo de reenquadramento está acontecendo ao redor do mundo. Isso porque as populações do "primeiro mundo" e do "terceiro mundo" convivem lado a lado em muitos países. As apresentações turísticas se baseiam tanto nos públicos locais quanto nos estrangeiros. No fundo, a distinção é menos "Leste/Oeste" ou "Norte/Sul", e, cada vez mais, "centro/margem," "metrópole/periferia" e "turística/local".

A remodelação do material ritual em novas "obras originais" também é comum. Jerzy Grotowski[49] (1933 – 99) sintetizou rituais de várias culturas para realizar sua performance final, "Ação". Versões de "Ação" ainda são realizadas por Thomas Richards (1962 –), herdeiro artístico de Grotowski. A Sinfonia nº 5 de Philip Glass[50] (1937 –) mescla a música dos aborígenes australianos e africanos com seu próprio estilo. Os textos cantados vêm de mais de 20 culturas e épocas diferentes, variando mais de 3000 anos, a partir do Rig Veda, a Bíblia e o Corão aos mitos havaianos, de Zuni e de Mavan, poesia persa, filosofia chinesa

[48] Antonin Artaud (1896 – 1948): ator, diretor, teórico e poeta francês. Autor de *O Teatro e Seu Duplo* (1938; edição inglesa 1958).

[49] Jersy Grotowski (1933 – 99): diretor teatral polonês, performer treinador e teórico. Diretor fundador do Laboratório Polonês de Teatro (1959 – 84), com o qual ele explorou a encenação do teatro ambiental, montagem cênica e textual e conexões entre teatro e ritual. Depois de 1965, Grotowski, investigou as ligações entre rituais modernos e ancestrais e a vida interior, que ele chamou "executor", o performer.
Entre seus trabalhos de teatro, incluem-se *Acrópole*, de Wyspianski Stanislaw (1962), *Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe (1963), *O Príncipe Constante*, de Calderón de la Barca (1965), e um trabalho baseado no Novo Testamento, *Apocalypsis cum Figurus* (1969). Grotowski é o autor de *Em Busca de um Teatro Pobre* (1968) e autor/assunto de *The Grotowski Sourcebook* (1997), editado por Richard Schechner e Lisa Wolford.

[50] Philip Glass (1937 –): compositor americano que inovou as composições incluindo colaborações com Robert Wilson, *Einstein na Praia* (1976) e *Corvo Branco* (1991), e David Henry Hwang, *1000 Aeroplanos no Telhado* (1988) e *A Viagem* (1992), bem como uma trilogia ópera sobre os trabalhos de Jean Cocteau – *Orfeu* (1993), *La Belle et la Bête* (1994) e *Les Enfants Terribles* (1996).



O grupo Sotz'il Jay, da Guatemala, recria em seus espetáculos os tradicionais rituais maias, combinando dança, canto, musica, uso de máscaras e de fogo. Foto de Joselino Guarcax, © grupo Sotz'il Jay.

e o Livro dos Mortos tibetano. A ambição de Glass era criar uma "história espiritual humana", desde a Criação ao futuro. A intenção de Glass era fazer uma versão milenar de uma das grandes produções de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) ou Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 91). Glass quis criar o ritual e a arte simultaneamente, porém não mais "localizados" na tradição cristã. Usar rituais para fazer novas performances estéticas não é somente uma prática de artistas europeus e euramericanos. O coreógrafo afro-americano Ralph Lemon (1952 –)[51], o diretor de teatro indiano Ratan Thiyam[52] (1948 –) e o coreógrafo Lin Hwai-min[53] (1949 –) são três de muitos artistas que importam e/ou remodelam rituais em suas produções.

[51] Ralph Lemon (1952–): dançarino e coreógrafo americano, conhecido por danças fortemente emocionais, frequentemente envolvendo técnicas mistas. Entre seus trabalhos de dança, estão *Joy* (1989), *Persephone* (1991) e *Árvore* (2000).

[52] Ratan Thiyam (1948 –): diretor-fundador do *Manipuri-Indian* do Teatro Repertório Coro. Entre as maiores produções de peças de Thiyam, estão *Chakravyuha* (1986) e *Uthar Priyadarshi* (1996), concernindo à vida do rei budista indiano Ashoka (século II a.C.).

[53] Lin Hwai-Min (1949 –): coreógrafo e dançarino taiwanês. Em 1973, ele fundou o Teatro Dança Cloud Gate, a principal companhia de dança moderna de Taiwan.

Conclusão

O ritual humano é uma continuação e uma elaboração do ritual animal. Rituais são usados para controlar conflitos potenciais referentes ao status, poder, espaço e sexo. A execução de rituais ajuda os povos a passarem por períodos difíceis de transição. O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construírem uma solidariedade social, para formar uma comunidade. Alguns rituais são liminares, existem entre ou fora da vida social cotidiana. Por causa de sua liminaridade, performances rituais podem produzir *communitas*, uma sensação de algo entre os participantes, maior ou fora de seu eu individual. Temos também visto como um ritual desempenha um papel essencial nos dramas sociais, ajudando a trazer a reintegração ou cismas necessários para aproximar uma comunidade em crise. Mas, rituais também podem ser muito comuns. A maioria das situações da vida diária incorpora e ritualiza elementos. Nossos rituais de acordar, refeições rituais, saudações rituais, diversões rituais, e assim por diante, regulam a maior parte do curso de nossa vida social. Entender esses rituais pode nos ajudar a realizar essas interações humanas básicas com mais sucesso.

Embora a crença generalizada de que a performance artística tenha sido originada nos rituais, não há evidências históricas ou arqueológicas para comprovar esta afirmação. É mais provável que, desde os primeiros tempos, as qualidades de entretenimento da performance estivessem presentes como um elemento do ritual. Em vez de pensar no esquema binário "ritual ou arte", devem-se considerar as funções da performance. Até que ponto fazer uma performance entretém, dá prazer, é realizada de modo que é bela, e em que grau é uma performance eficaz, feita a fim de realizar algo, um pedido ou apelo aos deuses, marcar ou celebrar um acontecimento importante ou marco de vida, tais como nascimento, puberdade, casamento ou morte? Embora performances públicas específicas tendam a enfatizar tanto entretenimento como eficácia, todas as performances atualmente são, na verdade, entretenimento e eficácia.

Artistas de várias culturas têm amplamente feito arte utilizando, em rituais, música sacra, peças de altares e pinturas devocionais, templos, máscaras, danças e dramas religiosos, e assim por diante. Além disso, primeiramente pela influência do colonialismo e, mais tarde, pela globalização, ocorreu uma atração dos artistas para rituais de muitas culturas, com a sua utilização em suas próprias obras. Alguns artistas têm investigado não apenas rituais específicos, mas o próprio processo ritual, a fim de sintetizar rituais existentes ou inventar novos. No passado não tão distante, expositores coloniais trouxeram rituais de lugares "distantes", bem como entretenimentos e curiosidades exóticas. Essa prática continua hoje, como parte dos programas de alguns festivais internacionais.

Não só artistas, mas também governos, equipes esportivas, escolas e outras entidades inventam rituais. Esses rituais, muitas vezes, passam como veneráveis e tradicionais, quando, de fato, eles são de aquisição recente. Hinos nacionais, promessas para a bandeira, a corrida da tocha olímpica (e muitos outros aspectos dos Jogos Olímpicos modernos) e as iniciações do círculo estudantil, feminino ou das fraternidades, são alguns exemplos de rituais inventados. Na verdade, os rituais e processos rituais representam uma tensão entre novo/velho, conservador/inovador. Embora muitos rituais sejam duradouros e proteção do *status quo*, muitos deles evoluem e mudam. O próprio processo ritual encoraja a inovação através da abertura de um espaço e tempo para a antiestrutura. Às vezes, os rituais formalmente mudam através do trabalho de conselhos, conjuntos de especialistas rituais ou das autoridades estatais. Mas muitas vezes, em muitas culturas e em situações muito variantes, rituais evoluem por meio de mudanças introduzidas por indivíduos – em nível local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELL, Catherine. Performance and Other Analogies. In: *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press, 1992, p. 22-46.

d'AQUILI, Eugene D.; LAUGHLIN JR., Charles D.; MACMANUS, John (ed.). The Spectrum of Ritual. In: *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press, 1979, p. 36-41.

DREWAL, Margaret Thompson. Gender Play. In: *Yoruba Ritual*. Bloomington: Indiana Univertsity Press, 1979, p. 174-193.

GOODALL, Jane. The Rain Dance. In: *In the Shadow of Man*. Boston: Houghton Mifflin, 1971, p. 52-54.

TURNER, Victor. Liminality and Communitas. In: *The Ritual Process*. Chicago: Aldine, 1969, p. 94-130.

JOGO

(*Play* – do *Introduction to Performance Studies*)

Tradução de Juliana Manhães

O coringa do baralho

Jogar – fazendo algo que não é "não pra valer" – está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo. Exatamente como e por que isto se dá é o tema deste capítulo. O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionando, flexível onde o ritual é rígido. Para dizer em outras palavras: o comportamento restaurado tem a qualidade de não ser inteiramente "real" ou "sério". O comportamento restaurado é condicional; ele pode ser revisto. O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente. As pessoas, geralmente, misturam partes de jogo – um quebra-cabeças, uma piada, um sorriso malicioso – com atividades sérias. "Eu só estava brincando", reflexivamente, afirma que a ação "de verdade" foi, de fato, uma performance. Essa afirmação enfatiza aqueles aspectos da performance jocosa associados à arte, criatividade, infância. Não é uma afirmação voltada ao uso técnico ou mercadológico da performance.

O jogo do baralho utilizado no tambor de Mina de Belém. Foto © Zeca Ligiéro, 2011.

O jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre. É generalizado. É algo que todo mundo faz na mesma medida em que todo mundo observa outros fazerem – tanto formalmente, em dramas, esportes, na televisão, filmes; quanto casualmente, nas festas, no trabalho, nas ruas, nas áreas de lazer. O jogo pode subverter os poderes estabelecidos, como na paródia ou no carnaval, ou então ele pode ser cruel, poder absoluto, o que o Gloucester de Shakespeare pretendia quando gritava: "Como os insetos para os meninos, estamos nós para os deuses / Eles nos matam por esporte"[54] (*Rei Lear*, 4, 1, p. 38-39).

Uma pelada de futebol no Togo, mas poderia ser no Brasil. Foto © Zeca Ligiéro.

Victor Turner classificou o jogo como "o coringa no baralho"; com isso, ele queria dizer que o jogo é, ao mesmo tempo, criativo e desonesto. Na verdade, no pensamento ocidental, o jogo tem sido tanto valorizado quanto suspeitado. Desde o Iluminismo[55] ao longo do século XIX, um grande esforço foi feito para racionalizar o jogo, para controlar sua expressão anárquica, para canalizá-lo em diversas fronteiras normativas, regras, jogos de campo e várias demonstrações oficiais realizadas como espetáculo público, civil, militar, ou religioso. Foi criado um sistema de pensamento para delimitar lugares específicos ao jogo e para ciscunscrever o tempo da diversão para depois do trabalho ou aos domingos (e assim, quando a semana de trabalho foi reduzida, aos fins de semana). O trabalho industrial, marcado pela regularidade da linha de produção, estava no topo da agenda política e econômica europeia e estadunidense. O jogo deveria ser mantido fora dessa linha o máximo possível. Porém, apesar dos planos mais bem elaborados... as pessoas continuavam a se divertir intensamente, quando não sempre publicamente. Quanto mais os historiadores estudam a Era Vitoriana, por exemplo, mais descobrem jardins secretos de jogos. A embriaguez era endêmica tanto no trabalho, como fora dele; e a variedade de joguetes sexuais devastou a doutrina oficial de produção ordenada.

Uma mudança aconteceu na virada no século XX e vem se acelerando desde então. O jogo voltou a ser uma categoria de pensamento. Noções sobre o inconsciente (*unconscious*)[56] na psicologia e na literatura, teorias da relatividade e da incerteza (ou indeterminação) na física, e a teoria do jogo na matemática e na economia são exemplos de como o jogo foi tomado como um assunto sério. Com o jogo, as artes visuais retomaram a sua propriedade de criação de novos mundos, com o desenvolvimento do Cubismo e, depois, do Expressionismo Abstrato. Várias vanguardas romperam, parodiaram, subverteram jocosamente os valores da cultura oficial. O jogo é, intrinsecamente, parte da performance porque ele cria o "como se", a arriscada atividade do fazer-crer. Reflexões mais recentes sobre o jogo atribuem a ele um lugar importante na vida de humanos e animais. Na filosofia indiana, o jogo é a base primária da existência.

O que é o jogo? O que é jogar?

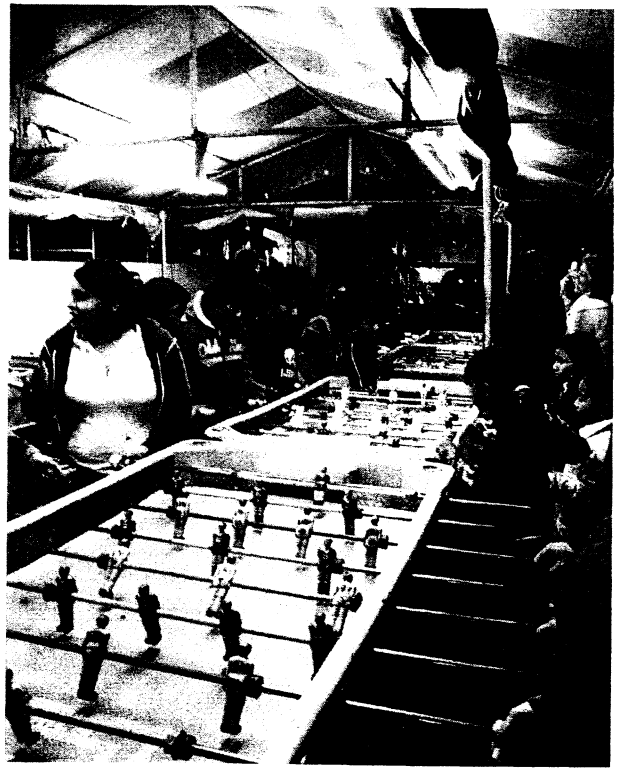
Jogar é diferente de "jogo"? As atividades chamadas de "jogar" correspondem diretamente ao fenômeno chamado "jogo"? O que jogar *baseball*, jogar pôquer, passear com seu namorado ou namorada, interpretar um papel numa peça, bancar o bobo, deixar alguém pescar (*play*, no sentido esportivo) na sua zona de pesca e executar uma ideia têm em comum[57]? A fantasia, o sonho e o

[54] "As flies to wanton boys, are we to the gods,/They kill us for their sport."

[55] Iluminismo: movimento filosófico europeu que teve seu ápice no século XVIII, mas continua no tempo presente, caracterizado por uma ênfase na racionalidade, razão empírica e outras operações cognitivas.

[56] Inconsciente: Conforme teorizado por Sigmund Freud (1856-1939), pensamentos, sentimentos, impulsos, ou memórias dos quais não estamos cientes e sobre os quais não temos controle. A inconsciência se manifesta nos sonhos e como deslizes da língua, esquecimento, comportamento compulsivo, e similares.

[57] Nota da revisão: em inglês, a palavra "*play*" possui diversas acepções, motivo que nos fez optar por não traduzir as expressões com o equivalente mais comum, "jogar", na tentativa de sermos fiéis, o mais possível, à escritura e conceitos utilizados pelo autor e, ao mesmo tempo, aproximar o significado do português, como exemplificado nas expressões desse parágrafo.



"Futebolin", como é conhecido na América Espanhola o totó do Brasil. San Cristóbal de las Casas, México, 2010.

sonhar acordados são tipos de jogos interiores? Jogar é sempre divertido? Jogar é sempre guiado por regras ou pode ser imprevisível? Jogar é uma atividade pré-racional, racional, não racional ou irracional? Como a noção de jogo aparece nas filosofias e cosmologias ocidentais e não ocidentais? Os animais jogam da mesma maneira que os humanos? Os adultos jogam da mesma maneira que as crianças? Quais são as conexões entre ritual e jogo? Entre arte e jogo? Entre as primeiras culturas humanas e o jogo? A guerra é um tipo de jogo? Essas questões não encerram tudo que poderia ser perguntado. Existem mais questões que podem ser respondidas – e esse é um aspecto significante do "problema" do jogo e de jogar como um todo. A etimologia da palavra inglesa "play" (jogo) se estende para além dos terrenos da lei e da religião e inclui alusões ao risco e ao perigo.

Contudo, em português, também podemos encontrar expressões similares, como "jogar conversa fora", "jogar verde para colher maduro", "jogar pra escanteio" e outras.

Se as dicotomias que dividem jogar de trabalhar, negócios sérios e ritual são muito rígidas e culturalmente limitadas; se é equivocado cercear o jogo de crianças, separando-o do jogo adulto; se o jogo não tem de ser uma ação nem voluntária, nem divertida; se é caracterizado tanto pelo deslizar – perder-se no jogo – quanto pela reflexividade – a consciência de que se está jogando; se os estudos etológicos e semióticos afirmam que as funções do jogo incluem o aprendizado, regulação, hierarquia, exploração, criatividade e comunicação; se os psicanalistas relacionam jogar com fantasia, sonho e a expressão de desejos; se o tempo-espaço do jogo que proporciona o "entre" e o "como se" é a fonte das atividades culturais, inclusive das artes, ciências e religiões; se o jogo pode ser irracional, não racional e racional... podemos nós realmente entender algo tão complexo?

Você pode considerar a escrita que eu estou fazendo neste momento como um jogo realizado com o intuito de trazer à tona as múltiplas possibilidades do jogo e do jogar sob a égide do pensamento racional. Um dos aspectos principais da escrita acadêmica é encontrar disciplina ou impô-la a um fenômeno aparentemente anárquico. Essa tensão entre o ordenamento e o imprevisível – a regra da lei (humana ou outra) contra o lançar dos dados – é impossível de resolver. Mas ela é compreensível como a disputa entre dois tipos do jogar. O primeiro tipo do jogar é limitado por regras: todos os jogadores aceitam as regras que lhes são impostas e são iguais perante a lei. O segundo tipo do jogar é nietzschiano: os deuses podem mudar as regras do jogo a qualquer momento, e, portanto, nada é certo.

Algumas qualidades do jogar

Jogar é uma atividade genética que se estende por toda a vida, própria dos humanos e de vários (mas de forma alguma todos) outros animais. Os jogos dos adultos são diferentes dos das crianças, principalmente em termos da quantidade de tempo gasto e da mudança do jogo mais "livre" ou "exploratório" para o jogo limitado por regras. No entanto, alguns adultos arrumam seus trabalhos de forma que possam continuar a jogar de maneira muito parecida com a das crianças. Os artistas não são os únicos adultos a quem é dada a deixa de "viver jogando". Pesquisadores na ciência e na indústria, e mesmo alguns homens de negócios, conseguem integrar o jogo em seu trabalho. Tanto o jogo infantil quanto o adulto envolvem a exploração, aprendizado, o fluxo entre o risco e o ganho ou o envolvimento total na atividade por sua própria conta. O jogar cria sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos. Jogos esportivos – um tipo especial de jogar –, mais fixos, estabelecem limites sólidos. "Você está fora!", grita o árbitro de *baseball*; no futebol, *offside* (impedimento) é uma penalidade.

Jogar pode ser física e emocionalmente perigoso. E porque o é, os jogadores precisam se sentir seguros, procurando espaços e momentos especiais para o jogo. Os perigos do jogar são mascarados pela assertiva de que o jogo é "divertido", "voluntário", "efêmero", ou uma "atividade de lazer". Essas são crenças modernas ocidentais, e dificilmente verdadeiras. De fato, a maior diversão no jogar, quando há divertimento, está em brincar com o fogo, em pular sobre a cabeça de alguém, entrando no que Clifford Geertz (1926)[58] chama de jogo profundo (*deep play*)[59]. Jogo é performance (quando é feito abertamente, em público) e performativo quando é mais privado, até secreto – uma estratégia de devaneio mais do que uma exibição. Nessa interioridade, o jogo é separável do ritual, que deve sempre ser encenado.

"Jogo de cabra-cega" incluído por Augusto Boal em seus jogos para não atores. 2º Encuentro de Teatro del Oprimido, Xela, Guatemala, 2012. Foto © Zeca Ligiéro.

Se o jogo é uma "coisa", um gênero, um item da cultura que pode ser separado e descrito, jogar é um estado de humor, uma atividade e um comportamento incorporado inseparável dos jogadores. O jogar se estabelece na forma de atos de jogo (*play acts*)[60] – módulos distintos de comportamento que enviam a mensagem "isso é jogo".

[58] Clifford Geertz (1926 -): antropólogo americano. Autor de *A Interpretação das Culturas* (1973), *Negara, The Theatre State in Nineteenth Century Bali* (1984), *Local Knowledge* (1983) e muitos outros trabalhos.

[59] Jogo profundo: um conceito introduzido pelo filósofo inglês Jeremy Bentham e desenvolvido por Clifford Geertz. O jogo profundo é o tipo de jogo no qual os riscos para o jogador se sobressaem às potenciais benesses.

[60] Ações de jogo: a unidade física básica do jogar. Apesar de não ser fácil distinguir jogo (*play*) de *game*, pode-se dizer que, em geral, os *games* são mais estruturados que os jogos. *Games* são limitados por regras, acontecem em espaços previamente designados (que vão desde estádios até mesas de baralho), têm objetivos definidos e envolvem jogadores claramente marcados (algumas vezes, com uniformes). O jogo pode se dar em qualquer lugar e a qualquer momento, envolvendo qualquer quantidade de jogadores, que podem cumprir ou, inesperavelmente, mudar as regras.

Muitos atos de jogo são governados por regras que os jogadores concordam em seguir. Jogos, do tênis e xadrez à improvisação teatral e jogos de guerra, todos são governados por regras que controlam, momento a momento, o jogo e o placar. Mas também existem vários atos do jogo que não seguem nenhuma regra preestabelecida ou, então, seguem regras que mudam ao longo do jogo, como na fantasia ou na "bandalheira". Algumas vezes, o jogar é antiestrutural, sendo que o mais divertido é pensar como contornar as regras ou subvertê-las.

Sete conceitos sobre o jogo

Existem, pelo menos, sete conceitos inter-relacionados para se pensar sobre o jogo e o jogar. Eu os coloco aqui não como uma lista definitiva, mas como uma estratégia para organizar as questões em torno do jogo.

1. **Estrutura:** sincronicamente[61], quais são as relações em torno dos eventos que constituem um ato de jogo? Como, por exemplo, a expressão "no taco" se encaixa na estrutura de um turno no *baseball*, e como cada turno se relaciona com a forma do jogo como um todo? Cada ato do jogo é constituído por vários subatos, unidades de comportamento distintas que se encaixam num todo coerente. Uma sequência coerente de atos de jogo forma um jogo (*game*).
2. **Processo:** diacronicamente[62], ao longo do tempo, como são gerados os atos de jogo e quais são as suas fases de desenvolvimento? Mais uma vez, usamos o *baseball* como exemplo, como as estratégias de jogo mudam com o progresso da partida; ou como o placar, o clima, as injúrias, e outros fatores afetam o surgimento de novas estratégias de jogo? Processo e estrutura poderiam ser considerados como um par relacionado.
3. **Experiência:** quais são os sentimentos e estados de humor dos jogadores e dos observadores? Como isso afeta o jogo? Quais são as diferentes experiências dos jogadores, espectadores, observadores letrados, diretores, organizadores e outros? Como os diferentes sentimentos e estados de humor se transformam ao longo do desenrolar do jogo, afetando o jogar em si? Será que os espectadores de esportes são mais afetados pela "vantagem de jogar em casa" do que os de jogos informais ou mais intimistas (adivinhação, rodar numa gangorra, joguetes eróticos)? Como se pode determinar se o jogo foi "bom" ou não?

[61] Sincrônico: que acontece ao mesmo tempo; simultâneo.

[62] Diacrônico: envolve mudanças ao longo do tempo.

4. **Função:** os atos de jogo servem a que propósito? Como eles afetam o aprendizado individual ou coletivo, crescimento e criatividade, distribuem ou expressam agressividade, põem para fora mitos, fantasias, ou valores... ou qualquer número de outras possibilidades de uso que o jogo oferece? Quais são as consequências econômicas de qualquer ato de jogo ou gênero de jogo em particular?
5. **Desenvolvimento evolutivo, coletivo (das espécies), ou individual do jogo**: qual é a relação entre o jogo humano e animal? Qual é a diferença, se há, entre o jogo infantil e adulto? Qual é a relação entre o jogar e a criatividade individual? Qual a relação entre jogo e cultura – em especial, a criatividade, as artes e a religião?
6. **Ideologia:** longe de ser "desinteressado", o jogar realiza, afirma ou subverte valores, tanto individuais como coletivos. Que valores políticos, sociais e pessoais podem enunciar, propagar ou criticar qualquer jogador especifico – tanto consciente como inconscientemente? Esses valores são os mesmos para todos os jogadores, espectadores e observadores? E se há diferenças, como são expressadas e negociadas?
7. **Enquadramento:** como os jogadores, espectadores e outros envolvidos sabem quando começa o jogo, onde ele se dá e quando termina? Como a mensagem "agora eu estou jogando" é difundida e recebida? E quanto aos jogos arriscados ou "obscuros", em que a mensagem "Isso é um jogo" é intencionalmente omitida ou dissimulada, como, por exemplo, nos jogos de trapaça ou no **Teatro Invisível** de Augusto Boal[63]? A frase "Eu quero parar de jogar" significa o mesmo que "Eu terminei de jogar"?

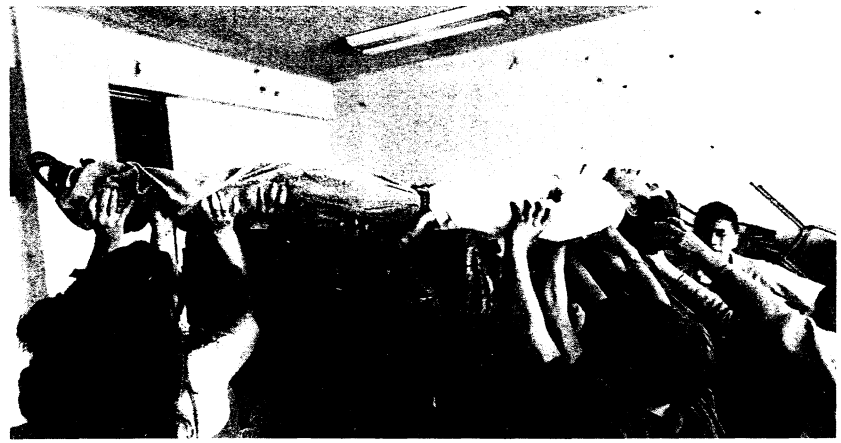
Durante o restante deste capítulo, investigarei esses sete aspectos do jogo e do jogar. No entanto, eles não podem ser separados um do outro de forma tão rígida como fiz nessa lista. Muitos desses aspectos sobrepõem-se aos outros. Portanto, a discussão aqui deverá "orbitar" e "tocar" os sete aspectos como um todo, mais do que discutir um a um.

[63] "Teatro invisível": uma técnica de performance desenvolvida pelo diretor brasileiro Augusto Boal, na qual eventos são encenados em lugares públicos para uma "plateia" de curiosos que não sabem que aquilo que estão testemunhando é uma performance teatral. Um teatro invisível tem quase sempre um sentido político.

Tipos do jogar

O sociólogo Roger Caillois[64] (1913 – 78) classifica o jogo e os *games* em quatro categorias:

1. *Agon* ou competição. *Games* em que há vencedores e perdedores. O resultado é determinado pela habilidade e/ou resistência dos jogadores. Exemplos: corridas, halterofilismo, xadrez.
2. *Alea* ou chance. *Games* em que o destino, a sorte ou a graça determina quem será o vencedor. Exemplos: jogo de dados, roleta.
3. *Mimicry* ou simulação. Jogar dentro de um mundo de faz de conta, imaginário ou ilusório. Exemplos: teatro, jogos infantis de faz de conta.
4. *Ilinx* ou vertigem. Jogar para induzir uma experiência ou estado da mente desorientados. Exemplos: *spinning*, montanha-russa, tomar um porre.



Oficina de jogos do Teatro do Oprimido, 2º Encuentro Latino Americano de Teatro do Oprimido, Xela, Guatemala, 2012. Foto © Zeca Ligiéro.

Essa divisão em quatro categorias básicas é útil, por um lado. Porém, pode-se logo perceber que o jogar atual está mais para a combinação dessas categorias do que para a sua distinção. Por exemplo, o pôquer envolve tanto a *agon* como a *alea*, e mais que um toque de *mimicry* (a famosa "cara de pôquer", assumida pelos melhores jogadores). As tragédias gregas delineiam o poder e o *pathos* por meio de uma

[64] Roger Caillois (1913 – 78): sociólogo francês e teórico do jogo. Autor de *Man, Play, and Games* (1958, Inglaterra 1979).

combinação de *alea* e *agon* – destino e conflito –, enquanto que as performances dos dramas são de *mimicry*. A "dança das cadeiras", entre outras brincadeiras infantis, combina a *ilinx* e a *agon*. Os mascarados do carnaval combinam todas as quatro categorias. E assim por diante. O próprio Caillois reconheceu isso, afirmando que a corrida de cavalos combina as categorias *agon*, *alea* e *mimicry*.

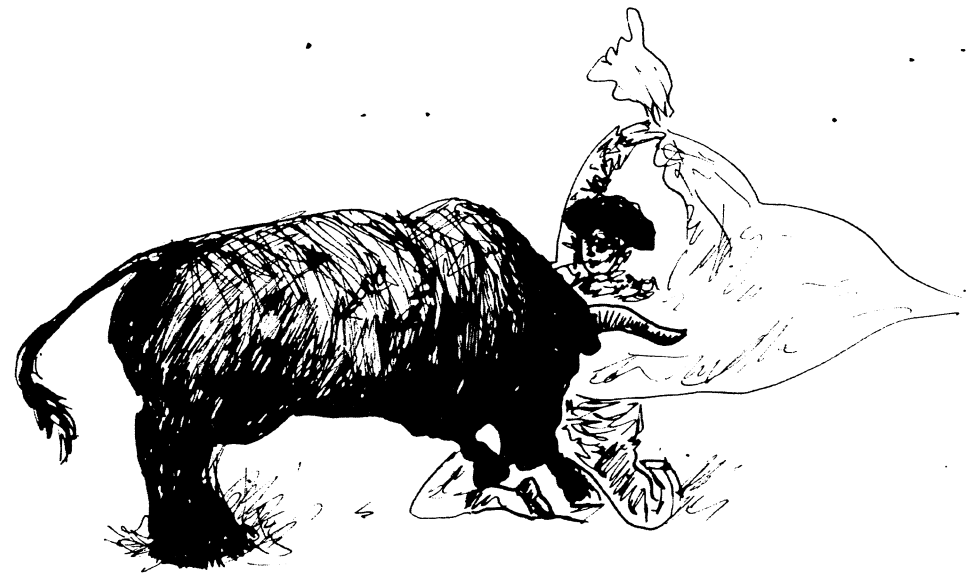
Caillois enfatizou a reciprocidade entre qualquer sociedade e os *games* que ela joga. A maioria dos teóricos do jogo concorda que o jogo expressa tanto quanto dirige a vida social. As divergências ficam em torno das preferências sobre os tipos de jogo. Atletas profissionais e apostadores jogam por dinheiro. Homens de negócio e políticos exploram as técnicas do jogo. Jogar os "jogos da mente", a fim de controlar outras pessoas, é uma habilidade social. Jogos de fraudes, pegadinhas e de trapaça são endêmicos. Alguns veem o jogar como um exercício de poder. Caillois e outros autores preferem o jogo desinteressado dos "cavalheiros amadores", que eles consideram como um símbolo da alta cultura. Aos tipos mais obscuros de jogo, Caillois se refere como "corrupções", evidenciando um declínio da "civilização". Caillois está imaginando (ou propondo) uma era dourada, durante a qual se jogava conforme as regras. Nessa Utopia, o êxtase violento e irruptivo é muito raro e estritamente governado; há pouca dependência em relação à sorte ou destino, uma vez que as pessoas viveriam racionalmente. Platão foi o primeiro ocidental a imaginar tal mundo. Na China, Confúcio[65] (551-479 a.C.) propôs um código racional similar para a vida.

Atos de jogo, estados de jogo

Jogar consiste em ações e reações, que despertam e/ou expressam diferentes emoções e humores. Em qualquer situação dada de jogo, podem haver jogadores e observadores reproduzindo ambos. Os observadores podem estar ativamente envolvidos no jogo – como ávidos seguidores ou fãs do jogo; ou podem ser testemunhas desinteressadas. Há também profissionais vigilantes, os árbitros e juízes, que se certificam de que o jogar está ocorrendo pelas regras ou determinam quem ganha, quem perde. É possível jogar a partir da perspectiva dos observadores, mas não estar dentro dele, ou, pelo menos, não estar em estado de jogo, a partir de um outro ponto de vista. Os gritos dos romanos no Coliseum, encantados com a batalha dos gladiadores como jogo, enquanto os gladiadores, eles mesmos, não estavam jogando. As touradas modernas assemelham-se aos

[65] Confúcio (551 – 479 a.C.): filósofo da moral e poeta chinês. O Confucionismo, um código de condutas baseado em seus ensinamentos, foi a religião oficial da China até 1911, e ainda é largamente praticado.

jogos dos gladiadores, com as probabilidades tendendo fortemente a favor do toureiro. Em uma tourada, o touro não está jogando, o toureiro tanto está quanto não está jogando, e os espectadores estão apreciando o esporte de sangue. Na verdade, os esportes profissionais apresentam uma situação particularmente complexa. Muito de sua publicidade segue na tentativa de convencer os adeptos de que os jogadores estão ali "pelo amor ao jogo".



Uma tourada em Pamplona, Espanha., 1997. O toureiro espanhol Pepe Liria executa um passe sobre seus joelhos – é chamado de "larga cambiada". Desenho de Zeca Ligiéro.

Provavelmente, muitos jogadores gostam de jogar em um nível profissional. Mas, obviamente, o dinheiro e o estrelato contam muito também. Além disso, os jogadores em campo são somente as partes mais visíveis de uma rede extremamente elaborada de gerentes, proprietários e mídia, unidos por interesses corporatativos e governamentais.

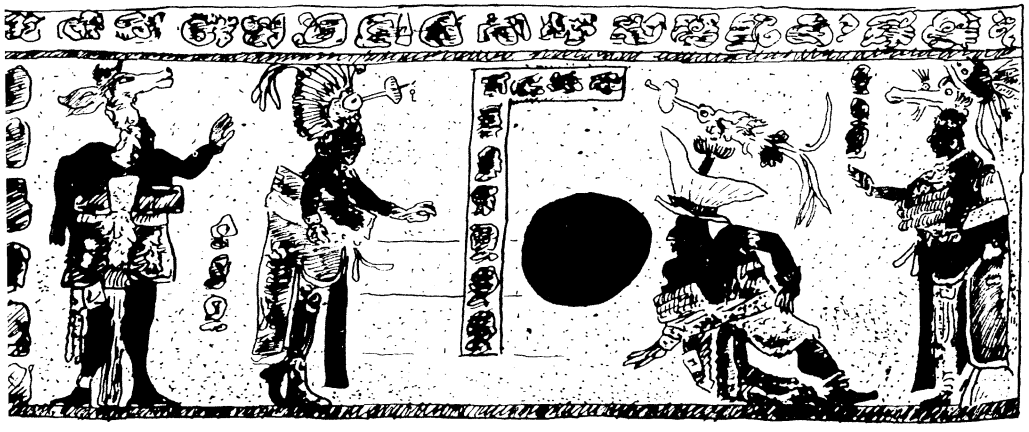
Em que nível o jogo para e começa outra coisa? Em todos os níveis do esporte profissional, o jogar está implicado com outras atividades. Uma retrospectiva pode transformar um evento "sério" em "jogo". Quando assistimos a filmes em casa, por exemplo, ou a programas de televisão como *Candid Camera*[66]. Na

[66] Programas do tipo "câmera escondida".

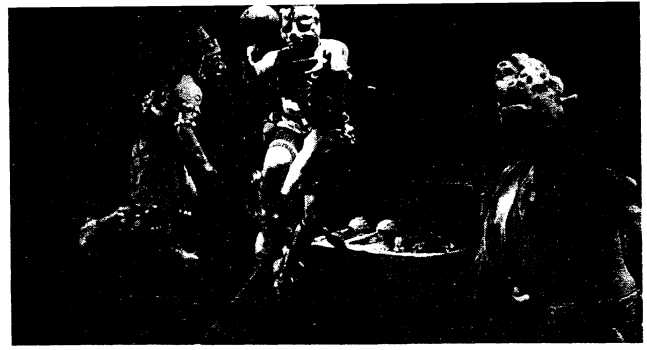
virada do milênio, a popularidade dos *reality shows*, bem como as centenas de *webcams* que estão conectadas à internet, são variações da *Candid Camera*. Quem está jogando nessas situações? E quando é que o jogar terá lugar? Os jogos são realocados em retrospectiva; ou se o programa é ao vivo, os jogadores são mais como atletas envolvidos em uma competição. Com as *webcams*, jogar é, mais ou mais, menos "inconsciente," o prazer é o *voyeurismo*.

Em fraudes, trapaças ou piadas, os alvos são parte do jogo, mas não se sabe disso; os outros participantes devem proseguir com a ilusão da seriedade; o público (amigos, a polícia) utiliza o acontecimento tanto como um momento de diversão quanto como prova. No caso de uma fraude, é importante para os autores que não haja público, sempre.

Normalmente, os atos de jogo apresentam, simultaneamente, efeitos múltiplos e contraditórios. O que é divertido para o gato não o é para o rato. Entre os astecas e os maias da Meso América, o jogo da bola cumpre muitas funções. As pessoas jogavam bola apenas pelo divertimento e para mostrar habilidades. A bola de borracha dura, a ser batida sem o toque com as mãos, variava de, aproximadamente, 8 polegadas de diâmetro, para os astecas, a 18 polegadas, para os maias. Muitas vezes, ao longo do jogo, havia grandes apostas com tecidos valiosos (essas culturas não tinham dinheiro como conhecemos). Às vezes, o jogo da bola era uma questão de vida ou morte. Especialmente, os escravos eram forçados a jogar – e perder tanto o jogo quanto suas vidas. Esses jogos rituais construíam solidariedade comunitária e confirmavam a superioridade das divindades e do rei da época, mesmo trazendo a morte àqueles selecionados para o sacrifício.



Um jogo de bola maia como retratado em um vaso cilíndrico (600 a 800 DEC). A ilustração em forma de rolo foi fotograficamente estendida para uma superfície plana. Notem o tamanho grande da bola. Quatro jogadores são mostrados. Desenho de Zeca Ligiéro.



Na peça Oxajuj B'actun, o grupo Sotz' Il Jay, de tradição maia da Guatemala, apresenta um jogo de bola em que o personagem da morte disputa a bola com outros personagens que encarnam as virtudes dentro da concepção maia do Mundo. Apresentação na UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012. Foto Joselino Guarcax, © Sotz'il Jay.

Se nem os próprios atos de jogo são necessariamente "diversão", muito menos lúdicos são os processos que geram esses atos. O treinamento de práticas esportivas que demandam contínuas horas de dedicação, provam o ditado "sem dor, sem ganho". A produção de um filme tem mais a ver com um trabalho tedioso, que envolve muita repetição e espera, do que com diversão. Por outro lado, os processos envolvidos na preparação podem ser mais agradáveis do que o resultado. Muitas pessoas relatam que as oficinas e os ensaios são muito mais agradáveis do que os produtos finais. Assim, não há nenhuma relação necessária entre o processo e o produto. Um, ambos ou nenhum pode ser divertido.

O estados emocionais são especialmente instáveis, mudando súbita e totalmente. Observe um parquinho de crianças. Uma delas pode rir num minuto e no outro chorar, irritar-se no seguinte e rir outra vez num outro momento. Todos esses estados são parte de um jogo que acontece. O jogar também pode passar dos limites, nos seres humanos e em animais. No meio do fervor de uma competição, o jogo pode, de repente, se tornar venenoso e mortal. Somente em jogos bem organizados – que constituem uma minoria dos atos de jogo – a situação fica "sob controle". E mesmo em tais situações bem controladas, a lesão de um jogador ou de um espectador, ou uma briga no campo ou nas arquibancadas rompe com o estado de jogo. Uma vez que o jogador ferido é carregado do campo, ou a ordem é restaurada, o jogo recomeça.

Embora não seja fácil separar o jogo dos *games*, geralmente os *games* são acontecimentos plenamente estruturados, cujas regras são conhecidas por todos os jogadores. São jogados em locais específicos (estádios, parques infantis, mesas de carteado, etc.), desenvolvem-se em direção a resultados definitivos e têm como agentes pessoas que estão claramente marcadas, muitas vezes com uniformes. Os *games* podem variar de simples exemplos de jogadas a "fases" que levam meses para ser concluídas. Os Jogos Olímpicos renovam-se a cada quatro anos. O teórico James P. Carse[67] (1932 –) divide os jogos em "finito" e "infinito". Um jogo finito segue em direção à resolução, enquanto que o objetivo do jogo infinito é se manter jogando. As culturas são jogos infinitos. O derradeiro jogo infinito é o jogo em aberto que sustenta a existência.

[67] James P. Carse (1932 –): Teologista americano, autor de *Morte e Existência* (1980) e *Jogos Finito e Infinito* (1986).

Fluxo ou a experiência do jogar

E sobre a experiência de jogar? Existem faces do jogo, estados de jogo e experiências de jogo. As faces podem ser mapeadas a partir do exterior; o estado pode ser lido por alguém qualificado na compreensão da linguagem corporal, em gestos e expressões faciais. É muito mais difícil chegar à experiência de um jogador, a qual é interior, particular, variando enormemente de uma pessoa para outra. Várias pessoas podem participar do mesmo acontecimento, até mesmo com comportamentos idênticos, e, no entanto, ainda terem experiências radicalmente diferentes.

No início dos anos 1970, Mihaly Csikszentmihalyi[68] (1934 –) estudou a experiência do jogar em uma grande variedade de pessoas, de jogadores de xadrez, cirurgiões, alpinistas a dançarinos. O termo que ele deu para o que as pessoas sentiam quando sua consciência do mundo exterior desaparecia e se fundia com o que estava fazendo é "fluxo"[69]. Recentemente, o "fluxo" incorporou-se à língua popular. "Seguir com o fluxo" significa não somente fazer o que todo mundo está fazendo, mas se fundir com qualquer atividade. Os jogadores em fluxo podem estar cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência. O que eles sentem se aproxima do estado de transe e da experiência "oceânica" dos rituais". O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar. "A dança me dançou". Ao mesmo tempo, o fluxo pode se tornar uma extrema autoconsciência, quando o jogador possui o controle total sobre o ato de jogo. Esses dois aspectos do fluxo, aparentemente contrastantes, são essencialmente os mesmos. Em cada caso, o limite entre o *self* interior e a atividade executada se dissolve.

Compreender o fluxo nos revela algo importante sobre a relação entre a interpretação do significado de um jogo específico e a experiência de jogar esse jogo. Ou estar plenamente envolvido em qualquer atividade, de qualquer assunto: atuando em uma peça, vendendo automóveis, testando em um laboratório. Seja qual for a interpretação, os próprios jogadores, se estiverem em fluxo, estarão focalizados na demanda imediata da atividade. O *baseball* pode ser interpretado como uma viagem perigosa de um herói, do tipo Ulisses, o batedor que bate a bola a fim se arriscar no perigoso ter-

[68] Mihaly Csikszentmihalyi (1934 –): Psicólogo americano, um especialista em fluxo e na sua relação com a experiência e creatividade. Autor de *Além de Boredom e Ansiedade* (1975), *Fluxo* (1990), *Criatividade* (1996) e *Encontrando o Fluxo* (1997).

[69] *Flow*: a sensação de perder-se na ação, de modo que toda consciência, de qualquer coisa, à exceção de executar a ação, desaparece. "Em um papel" de jogador, ou de um atleta que joga "na zona", ambos experimentam o fluxo.

ritório do inimigo, onde ele pode ser posto para fora a qualquer momento, estando seguro apenas quando estiver em uma das três ilhotas (as bases), obtendo sucesso somente quando chega em casa. Ou o *baseball* pode ser visto como um idealização romântica de um espaço aberto e verdejante, o espaço da bola, esculpido no meio de uma cidade urbanizada, construída de asfalto e tijolos. O *baseball* pode ser inúmeras coisas no nível simbólico ou semântico. Mas enquanto o jogo estiver sendo jogado, o *baseball* é sobre arremessar, bater, travar e correr; é sobre o trabalho em equipe e realização individual.

Objetos de transição, ilusões e cultura

Há uma outra maneira de compreender a experiência do jogar. O psicanalista D. W. Winnicott (1896 – 1971) pensava que jogar era uma experiência muito especial de confiança, que tinha suas origens no "espaço potencial " entre a mãe e o bebê. Esse espaço é uma verdadeira área de lazer e a arena conceitual de onde a cultura humana provém. Experimentar esse espaço potencial começa quando um bebê detecta, primeiramente, a diferença entre "eu" e "não eu." No nascimento, tal distinção se faz impossível. Para o recém-nascido, os seios da mãe são "parte" de si mesmo, à medida que a mama, o mamilo dentro de sua boca; os seios quentes dão leite quente, com sabor gostoso e que o alimenta. Tocar e mamar constroem um vínculo emocional-somático entre a mãe e o bebê, um novo organismo liminal. Essa sucção e os carinhos são acompanhados também por um intenso olhar mútuo.

Por alguns dias após o nascimento, os olhos de uma criança não focam, mas a boca funciona esplêndidamente, mesmo antes do nascimento – como sabemos, a partir de fotografias de fetos que sugam o polegar dentro do útero. Mas mesmo que os seios da mãe sejam "eu" para o bebê lactente, eles são também "não eu". O polegar está sempre lá, mas não o peito. O bebê grita quando está com fome e o peito está ausente. Seu choro significa que algo está faltando. Quando o peito chega, junto com o cheiro familiar e sentimento materno, o bebê, uma vez mais, se sente completo. Os bebês privados dessa experiência inicial sofrem uma falta que persiste na vida adulta. Os seios da mãe são, no termo de Winnicott, "objetos de transição" – partes do corpo que não pertencem exclusivamente nem à mãe nem ao bebê. As carícias mútuas e, em seguida, o olhar são "fenômenos de transição". Não muito tempo depois do nascimento, o bebê começa a encontrar ou inventar mais objetos de transição – punho, dedos, polegar; uma chupeta, o canto "de um cobertor seguro". Esses levam os jogadores a conjuntos de fenômenos de transição cada vez mais complicados.

Logo vão surgir brinquedos favoritos e outros objetos dos quais o bebê precisará e dará muito valor. Esses serão utilizados para construir o que Winnicott denomina de "espaço neutro" de incontestável ilusão. Ao longo do tempo, uma vez que o bebê comece a jogar de modo que os adultos reconheçam, aumenta o tempo gasto em jogar. Quase todos os objetos, espaços ou extensão do tempo podem ser usados "no jogo". E dentro desse mundo liminal do jogo, para a criança brincar, qualquer coisa pode transformar-se em algo mais. Os primeiros anos de vida são um período de criatividade proteica. Os fabricantes de brinquedo tentam convencer pais ansiosos de que este ou aquele produto é o "brinquedo correto" para seu filho. Realmente, quando uma criança começa a andar, ela já está suscetível à publicidade. Mas em termos de processo biossocial, os brinquedos são feitos pela imaginação, não pela Mattel.

Winnicott localizava as origens da criatividade e da ilusão no jogar. Ele afirmava que a experiência satisfatória de jogar é um sentimento que nunca abandona uma pessoa ao longo da vida. Também acreditava que a experiência de satisfação enraizada na ilusão e no jogar é inerente à arte, à religião e a toda a cultura. Logo, Winnicott teorizava que o espaço e as experiências de transição primeiramente explorados entre mãe e filho são a base da vasta superestrutura de cultura. A posição de Winnicott era similar tanto à teoria de Turner sobre a liminaridade quanto à filosofia indiana de *maya-lila* (a ser discutida mais tarde neste capítulo).

Uma abordagem etológica do jogo

Winnicott expressou uma teoria psicanalítica baseada em determinadas suposições biológicas. Isto pode ser analisado de uma outra maneira – voltando às questões levantadas no capítulo 2, que dizem respeito ao ritual. Quaiquer que sejam os aspectos culturais humanos do jogo, há também aspectos biológicos. Etologicamente, a relação entre jogo e ritual é muito próxima. Assim como rituais humanos têm raízes em comportamentos animais não-humanos, também jogos têm sido observados em muitas espécies. Todo mundo já viu um cão brincar com um osso ou uma vara, um gato com uma bola de fios ou um rato, um roedor fadado a amigo em uma versão felina do "jogo negativo".

De fato, todos os mamíferos jogam de maneiras semelhantes ao jogar humano. E como já era de se esperar, o jogo dos primatas maiores – chimpanzé, gorila e outros macacos – é muito próximo ao jogo humano. Estudar como os não-humanos jogam fornece *insights* não só em relação ao desenvolvimento evolutivo do comportamento, mas também às funções do jogo.

Quanto mais "livremente" os membros de uma espécie jogarem, mais próximos estarão eles dos seres humanos, mais reconhecidamente "lúdicas" suas atividades aparecerão. As abelhas, as formigas e os peixes são ricos em ritual, mas pobres em jogo. Somente os mamíferos, e os primatas especialmente, misturam ritual e jogo, de modo que produzam novas formas "criativas" de comportamento. E dos primatas, somente os seres humanos possuem "um sentido estético" consciente. O ritual contribui para definir padrões de jogo e repetições, os "sistemas" de performance; o jogo contribui para o comportamento exploratório, a criatividade e a construção de mundo. Os etólogos identificam cinco funções do jogar na espécie primata, incluindo os seres humanos:

Educação e/ou prática para os jovens. Os jovens dessa espécie necessitam aprender porque o seu comportamento não é geneticamente fixo.

1. Uma alternativa a ou saída do estresse.
2. Uma fonte de informação sobre o ambiente.
3. Um meio para que os jovens encontrem seu lugar dentro da hierarquia do grupo e para que os adultos mantenham ou mudem seus lugares na hierarquia.
4. Exercício muscular.

Nem todos concordam com essas funções ou, mesmo, com a abordagem funcional. Brian Sutton-Smith (1924), especialista em teoria do jogo, discute que os estudos funcionais são motivados por um desejo racionalista de provar que o "jogo funciona". Entretanto, eu penso que as explanações funcionais sejam úteis.

É também interessante notar que o jogar para os primatas – embora diga-se ser o lócus da "criatividade" – seja banal, em nível de comportamento. Considerando o trabalho de diversos etólogos, parece que o jogar pega emprestados comportamentos de contextos nos quais possuem finalidades claras, como a luta ou o acasalamento – reposicionando-os, mostrando-os, porém utilizando-os sem nenhuma finalidade aparente. Assim, uma sequência do jogo inclui as ações de "não-jogo", que são fragmentadas, reordenadas, exageradas e repetidas. A criatividade do jogo vem nas novas formas em que comportamentos já conhecidos são reorganizados, criando sequências novas. Alguns movimentos individuais dentro de uma sequência do jogo podem nunca ser terminados, e este elemento incompleto pode ser repetido mais e mais. Visto dessa maneira, o jogo é um exemplo muito convincente de "comportamento restaurado".

Nos animais, uma sequência de jogo pode ser interrompida pela introdução de atividades diferentes, como comer, e então ser retomada, mais tarde, plenamente, como se a ruptura na ação não tivesse ocorrido. Essa "pausa de tempo", como nos esportes, é extremamente importante. Isso demonstra como o jogo adquire uma independência no fazer-crer. Embora o jogar seja composto de comportamentos extraídos de elevadas atividades funcionais, ele se torna um fim em si mesmo, sem consequências funcionais diretas.

O prazer em jogar é autotélico, que vem não do que ele "ganha", mas de apreciar as ações em si. Além disso, o jogar é uma maneira de desempenhar ações com segurança e sem consequências, as quais em outros contextos poderiam determinar hierarquia, direitos conjugais ou mesmo o direito à vida. Jogar é "brincar." Como se observa, o conjunto de comportamentos do jogo é estruturalmente muito próximo daquele do ritual. Será que isso faz do jogo uma subcategoria do ritual? Ou será o contrário?

A mensagem: "isso é jogo"

De que maneira um indivíduo sinaliza "Eu estou brincando?" É simples o suficiente quando o jogo toma a forma de jogos performados, de acordo com as regras aceitas. Mas, apesar da enorme popularidade dos jogos *com regras*, muitos jogos não são formais. Mesmo jogos formais são frequentemente jogados informalmente, como no *"sandlot baseball"*[70], em que os jogadores torcem as regras para se beneficiar. Mais comum ainda são os pequenos jogos/brincadeiras que podem surgir repentinamente em qualquer lugar ou em qualquer hora, mesmo no meio do trabalho. Como se faz, então, para saber se alguém está "só brincando" ou se agora é a "hora da zoada"? Embora não seja possível responder a essas questões definitivamente, provavelmente sinalizaríamos "isso é jogo" através de exageros ou simplificações, ou através de sinais culturalmente específicos, como um sorriso forçado ou o piscar de um olho.

O antropólogo Gregory Bateson argumenta que um animal, quando quer brincar, "metacomunica" essa intencionalidade. Uma metacomunicação é um sinal que enquadra todos os outros sinais que o compõem. Vou exemplificar com "o cão de Bateson": você está brincando com o cão, que mostra os dentes, rosna e dá suas mordidinhas – até mesmo exagerando na intensidade delas, impedindo-o de ir embora. O cão está dizendo: "Eu poderia realmente mordê-lo,

[70] Nota da revisão: variante amadora do *baseball*, jogado em rua ou em quintais.

mas não vou fazer isso. Minhas mordidinhas são o oposto do que uma mordida significaria para você. Uma mordida seria o mesmo que: "Eu o odeio, eu estou furioso com você". Já as minhas mordidinhas dizem: "Eu o amo e estou em paz com você". A metacomunicação envia a mensagem "O que eu estou fazendo agora é jogar com você. O meu jogar tem como referência o meu 'não-jogar'; o meu 'não-machucar' tem a ver com o fato de que eu poderia machucá-lo, mas escolho não fazê-lo. A minha escolha em não machucar é a prova de que eu estou jogando". Dentro do enquadramento de jogo ou ao longo do mesmo, cada coisa, mesmo o que poderia ser negativo ou perigoso, é positiva e boa.

Direcionando a discussão para a arte da performance, é muito fácil ver como a comédia, a farsa, o circo e os comediantes de improviso (*Stand-up*), a música, a dança são lúdicos. Mas por que a tragédia é considerada lúdica? Por que os videogames violentos são considerados lúdicos? Porque essas linguagens artísticas ou entretenimentos mencionados têm como referencial aquilo que, se fosse real, seria doloroso. Nós podemos demonstrar empatia com essa dor, ou puxar o gatilho da arma do videogame sem "realizar realmente" o que seria feito caso não estivéssemos jogando. Isso é consonante com o "se" stanislavskiano. Também vai ao encontro da minha teoria sobre performance como representação de um duplo negativo, o "não... não".

A pergunta persiste: dadas as funções de jogo, assistir a tragédias, ou jogar videogames violentos entorpece as pessoas em relação ao sofrimento ou as treinam como administrá-lo? Há uma contradição entre a teoria etológica, que afirma ser o jogo prática e treinamento, e a teoria de Bateson, que afirma ser o jogar uma forma de violência, um modo de expressar agressividade sem causar danos. Ao contrário das afirmações de Bateson, tais jogos são benéficos, pois delineiam claramente o enquadramento de jogo e mantém a performance dentro desse quadro. O cão de Bateson "promete" não morder de verdade. Até o momento, não há resposta definida para essa contradição. Aqueles que enxergam estragos em entretenimentos violentos argumentam que os adolescentes, em especial, não têm a habilidade apropriada para manter o enquadramento de jogo; eles "realmente" matam no momento do "apenas jogar". As argumentações de ambos os lados estão carregadas de ideologias particulares.

O Otelo de Bateson

No ato 5, cena 2, de *Otelo*, de Shakespeare, o Mouro assassina Desdêmona, sua esposa. Três ações ocorrem simultaneamente:

- Otelo assassina Desdêmona.
- Dois atores interpretam uma cena.
- Espectadores experienciam uma peça de teatro.

No primeiro nível, não há jogo. Em uma crise de ciúmes, Otelo comete um assassinato. Otelo não envia qualquer mensagem para Desdêmona, de que ele está apenas jogando. Nem Desdêmona está jogando enquanto, no terror, pede por sua vida.

O jogar entra em cena no segundo nível. Para jogar efetivamente, os atores têm que comunicar uns aos outros que todas as coisas que eles fazem sobre o palco são parte do jogo, em ambos os sentidos da palavra: eles estão encenando uma peça de Shakespeare; eles estão jogando entre si e não realmente assassinando. Como eles fazem isso? Eles ensaiam. Eles trabalham todos os detalhes. Até o momento da performance pública, eles seguem uma escala de comportamento restaurado que ambos os atores conhecem e têm praticado juntos. Isto reforça o enquadramento de jogo, sinalizando durante cada performance, tanto para eles mesmos quanto para os espectadores: "Nós estamos apenas jogando".

Para usar as palavras de Bateson: "Estas ações em que nós agora nos envolvemos (atuando em um teatro) não denotam o que aquelas ações para as quais eles representam denotariam (assassinando uma inocente porque presumiu um adultério da esposa). Não só a mordidela leve não denota o que poderia ser denotado pela mordida que ela representa, mas, além disso, a mordida, ela própria, é ficcional (o assassinato é uma ação no palco)". É a ficção – não o que a ficção representa para – que ganha o aplauso da plateia. Otelo, Desdêmona, Iago e os demais personagens podem ser condenados, admirados ou dignos de pena; o que acontece a eles pode levar o público às lágrimas. Mas são os atores que mantêm as rédeas disso.

No terceiro nível, sobre o que espectadores experienciam, a mordidela é Otelo de Shakespeare, e a mordida é como a peça ressoa na vida de cada espectador. Isso é tanto uma experiência individual como coletiva. O público compartilha pistas sutis, mas inconfundíveis. Uma plateia cativada cria um tipo especial de silêncio e concentração. Os níveis dois e três interagem. A plateia recebe a peça de Shakespeare por meio da performance. Se a atuação é ruim, os espectadores param de prestar atenção. Há tosse e sussuro, talvez até vaias. Mas não importa o quão envolvido ou descontente, ninguém salta para o palco para

parar o assassino. Algumas vezes, a peça é interrompida porque os espectadores estão indignados com o que estão vendo. Em outros momentos, pessoas saem no meio de uma performance de baixa qualidade. Nesses casos, a performance é rejeitada nos níveis dois ou três, nunca no nível um. Algumas pessoas podem opor-se a uma performance no nível um, acreditando que certos assuntos ou ações não são adequados para representação artística. Dois exemplos muito diferentes do "irrepresentável" poderiam ser o Holocausto e os filmes pornográficos com assassinatos, os *snuff films*. Mas, apesar das objeções, provavelmente quase tudo que é factível ou imaginável foi mostrado como arte ou como entretenimento, ou seja, "em jogo".

No nível três, se os atores se afastam do adequado à peça – se Otelo pressionasse mais forte com o travesseiro, se Desdêmona enfiasse um dedo no olho de Otelo –, a cena poderia ser destruída como jogo. Ainda menos extremo, se um dos atores sentisse que o outro já não estava jogando, ou não jogando de acordo com a escala acordada, o espetáculo teatral poderia ser interrompido. Muitas discussões surgem nos bastidores sobre esse tipo de coisa. "Você se perdeu; você estava totalmente fora de controle!" Mas não importa como "fora de controle"; nenhum ator interpretando uma cena de morte nunca se perdeu a tal ponto de parar de jogar e agir "pra valer". O mesmo não pode ser dito da polícia ao encenar o papel de "policial" na vida.

Existem performances "pra valer" na vida diária e no ritual. Ou são estas jogos performáticos? É nesse campo que as distinções entre duas categorias fundamentais tornam-se muito difíceis de fazer. Enquanto em transe, performers estão mais "sendo jogados com" que jogando. Alguma força ou ser os "possui", leva-os além, fazendo-os dançar, cantar, dizer e gesticular. Entretanto, mesmo em transe, performers não perdem a consciência. No drama transe balinês Rangda-Barong, os dançarinos volteiam seus *krisses* (longos punhais de 8 polegadas) contra seus próprios peitos. Eles pressionam com tanta força que a lâmina da faca se dobra – mas ela nunca tira sangue. Os balineses dizem: "Se uma pessoa machuca a si mesma, o transe não é real". De modo diferente acontecia com os antigos astecas, cujas performances rituais eram frequentemente centralizadas em sacrifícios de sangue. Execuções nos EUA devem ser testemunhadas, transformando essa vingança final do Estado em uma performance. Na Idade Média europeia, as execuções eram espetáculos elaborados, cuidadosamente encenados e com discursos finais pelo condenado e/ou com longas horas de sofrimento doloroso e humilhante apreciado por centenas de espectadores ansiosos.

Gorô-Vodum (Vodum de Cola ou Obi) em transe no ritual preparatório para entrar em cena no Festival das Divindades Negras, Aneho, Togo. Foto © Zeca Ligiéro. Em transe, os sacedortes e sacerdotisas usam facas contra o próprio corpo, mas não se cortam.

E quanto à participação da plateia, reuniões públicas, Teatro Fórum de Boal ou outras performances, cuja metacomunicação inclui ou exige uma indefinição das fronteiras entre público e atores, palco e casa? Ao nomear os participantes "espect-atores", Boal sinaliza que o Teatro do Oprimido precisa de espectadores que participem. A mensagem de Boal é: "Isto é jogo e você deve jogar conosco!". Durante os anos 1960 e 1970, sinais e regras que regiam a participação do público foram, muitas vezes, vagos ou ambivalentes. Isto criou confusão dentro e fora do palco.

Mama África, Dakar, Senegal. Direção de Barbara Santos e Zeca Ligiéro. Foto © Roni Walk. No espetáculo de Teatro Fórum, os atores brincam com a ideia de uma única mãe para toda a África negra, ela é capaz de alimentar todos os filhos que lutam entre si por causa das diferenças culturais.

Filosofias do jogo

A visão inicial sobre o jogo aliou-o ao poder. Aqueles com maior poder – os deuses, heróis míticos ou reis – agiam com absoluta liberdade, criando suas próprias regras, seguindo seus desejos sem restrições. Esses seres jogaram em grande escala. Seu jogar era parte da construção do mundo, tanto cósmica quanto socialmente. Um tema básico das antigas tragédias gregas é a luta entre o poder irrestrito do "jogo livre" e a "regra da lei", o comportamento comandado por regras. A quem pertence tal poder irrestrito – aos deuses, reis, heróis, natureza? Não havia ainda nenhuma lei humana – um sistema de restrições mais poderoso que qualquer indivíduo, ainda que não fosse divino. Essa tensão dialética entre poder e lei é forte em toda filosofia e história ocidental até o presente.

Cerca de um século depois do auge do antigo teatro trágico grego, os grandes filósofos da tradição ocidental, Platão e Aristóteles, estabeleceram a racionalidade como o sistema dominante de pensamento. Platão queria uma cidade e Aristóteles uma ciência, regidas por regras ou leis universais, conhecidas e aceitas por todos. Essas leis tinham que ser obedecidas pelas pessoas, deuses e pela própria natureza. O jogo livre foi substituído por jogos regidos por regras. O jogo livre, *paidia*, foi incluído ou regido por comportamentos comandados por regras, *ludus*. Caillois usa a palavra grega "paidia" (relacionada à palavra "criança") para significar uma espontânea explosão, de jogo, turbulenta e irrestrita. Por outro lado, o latino "ludus" significa um jogo comandado por comportamento regido por regra. Esse uso distinto entre *paidia* e *ludus* é negligenciado por muitos teóricos, que se baseiam exclusivamente nas variações de *ludus* – lúdico, ilusão, desilusão, ridículo, etc.

Só porque Platão lançou fora os poetas de sua República, não significa que *paidia* (jogo livre, espontâneo, anárquico) foi para sempre banido. No século XIX, temas da filosofia grega pré-socrática foram retomados por Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) e mais desenvolvidos, no século XX, como uma teoria científica por Werner Heisenberg no "princípio da incerteza" e como uma teoria cultural por Jacques Derrida na noção de "desconstrução". O "jogo livre" em muitos roupagens – desde o Dada à performance *art*, do inconsciente à indeterminação – recuperou muito de seu poder, quiçá sua condição divina. Mas a questão está longe de ser resolvida. Provavelmente, nunca pode sê-lo, pois o conflito não está nas informações ou interpretações, mas nas visões de mundo basilares.

Os racionalistas sustentam que o cosmos é uma entidade objetiva, existindo inteiramente fora de e sem a dependência da consciência humana. Esse cosmos, frequentemente chamado "natureza", é regido por sistemas totalmente ordenados que podem não ainda, ou nunca, serem inteiramente entendidos pelos humanos, mas que existem, uma vez que estão "na mente de Deus" ou se apresentam como "leis da natureza". O trabalho da ciência é descobrir essas leis da natureza, confirmá-las através de experimento e observação, e sistematizá-los em teorias e "leis" declaradas em forma humana, principalmente como matemática. Dois exemplos de tais processos são as "três leis" de Isaac Newton[71] (1642 – 1727) (inércia, ação e reação, e acele-

[71] Isaac Newton (1642 – 1727): matemático e cientista inglês, autor do *Principia* e inventor de cálculo independente elaborado por Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716). As "leis" de gravidade e termodinâmica de Newton não foram contestadas até o advento da mecânica quântica, ao final do século XIX.

ração proporcional à força) e a famosa equação de Albert Einstein[72] (1879 – 1955), $E = mc^2$ (energia igual massa vezes a velocidade da luz ao quadrado).

A visão oposta sustenta que o cosmos é um multiverso composto por processos dinâmicos, emergentes, múltiplos, não centrados, que estão sempre mudando, e que existem somente como sistemas relacionais, os quais podem ser conhecidos somente em probabilidade; esta é o resultado de uma contínua e infindável negociação entre a consciência-imaginação humana e o que quer que seja que esteja "lá fora" (se houver algo). Pode ser que haja bilhões de universos existindo simultaneamente.

Se o mundo é um jogo – uma metáfora não só do pensamento ocidental, mas encontrada em muitas culturas –, as suas regras existem somente dentro ou fora de certas situações de jogo, espaciais ou temporais? Existem características universais de jogo, como Johan Huizinga[73] (1872 – 1945) afirma, ou o jogo é especificado de acordo com a cultura? O ato de jogar modifica suas regras, como Heisenberg afirma? A coerência e a universalidade, que a racionalidade procura, são somente temporárias e locais? Este fazer-as-regras-à-medida-que-se-joga é o que Nietzsche chamou de "vontade de poder". Nietzsche acreditava que artistas e crianças jogavam dessa forma. A criação de mundos "ilusórios" poderia ser, na verdade, o principal ponto de atenção da humanidade.

Heisenberg descobriu que o ato de observar partículas muito pequenas (o *quanta*, matéria-energia) modifica o que está sendo observado. Ainda que a matemática esteja além de mim, a teoria básica e suas consequências podem ser simplesmente expressas. Já no mundo dos fenômenos subatômicos, a causalidade do senso comum cotidiano não é aplicável. Em vez disso, pode-se somente afirmar a "probabilidade" de que um grupo de partículas/ondas subatômicas vão agir de certa maneira, estar em uma certa posição, em um determinado momento.

Pode parecer que tal teoria seja de pouca consequência para o cotidiano, e de fato a causalidade do senso comum não é afetada pelo princípio da incerteza. Se eu arremesso uma pedra em uma janela e o vidro quebra, eu posso determinar o instante em que a pedra destruiu o vidro. Porém, de um ponto de vista filosófico, o princípio da incerteza foi fundamental. Heisenberg derrubou a física clássica newtoniana. Se, num nível fundamental, a "natureza" não pode ser determinada fora da probabilidade, logo, não há nenhuma solidez física, nenhuma substância material fundamental. O que chamamos de "isso" do universo não está fundamentado sobre a certeza, mas sobre uma espécie de jogo, um lance de dados subatômicos. Foi isso que tanto enfureceu Einstein. Ele insistiu que Deus não joga dados.

À parte as ideias de Einstein (e Deus), o princípio da incerteza fundamenta muito do pensamento contemporâneo. Quando traduzido para a filosofia, esse princípio aparece como desconstrução derridariana, talvez a construção mais lúdica que já fizeram – quiçá difícil de compreender. De acordo com Derrida, não existe nenhum centro porque o centro não é um espaço fixo, mas uma função. Toda autoridade é subvertida, "deslocada", espaços são abertos para todos os tipos de jogos radicais livres. A escrita de Derrida não somente inaugura um discurso sobre descentração, mas promulga-o com abundantes jogos de palavras, trocadilhos e duplos sentidos.

Os artistas podem não ter seguido Heisenberg literalmente, mas eles o entenderam metaforicamente. As artes, sendo a casa da coreografia rigorosa, partituras precisas e *mise-en-scènes* determinadas, foram abertas aos processos de mudança, erupções imprevisíveis do inconsciente e improvisação. É claro, existem múltiplos fatores que trazem essas operações para dentro do jogo, ao longo do século passado. Improvisação, por exemplo, é fundamental para as artes cênicas e rituais africanos. As culturas africanas foram se tornando mais conhecidas tanto por artistas como Pablo Picasso[74] (1881 – 1973) (que tomou as bases do cubismo da arte africana), quanto através da cultura popular, tanto como o "ragtime" e o jazz. As pesquisas de Freud sobre o "funcionamento do sonho", o inconsciente e a criatividade tiveram um enorme impacto sobre as artes. Visto dessa forma, o princípio da incerteza de Heisenberg foi parte de um movimento maior no pensamento ocidental desde o final do século XIX, espalhando cada vez mais as bases da criatividade e expressão. Uma teoria defendida por físicos que apoiaram tal expansão foi avidamente apropriada pelos artistas. Entre muitos exemplos de performances com base na incerteza, estão as palestras e composições musicais aleatórias de John Cage, o Grupo Fluxus dos artistas de Nova York, *happenings* e as "manifestações" dos artistas dadá.

[72] Albert Einstein (1879 – 1955): físico nascido na Alemanha que emigrou para os Estados Unidos em 1933, quando Hitler voltou ao poder. Vencedor em 1921 do Prêmio Nobel em Física, Einstein é mais conhecido por suas teorias gerais e especiais de relatividade.

[73] Johan Huizinga (1872 – 1945): historiador holandês e teórico do jogo. Autor de um dos mais duradouramente influentes tratados sobre jogo, *Homo Ludens* (1938, Eng. 1944).

[74] Pablo Picasso (1881 – 1973): artista visual espanhol, inventor do estilo cubista de pintura, como ilustrado por *Les Desmoiselles d'Avignon* (1907). A longa carreira artística de Picasso estendeu oito décadas e destacou inovações em um número de estilos e mídias.

O preconceito contra o jogo

O outro lado da moeda é o preconceito ocidental profundamente estabelecido contra o jogo. De Platão aos puritanos, o lúdico tem sido considerado frívolo, desimportante e até mesmo pecaminoso. Jogar é uma grande distração que desvia as pessoas do trabalho, que é o "verdadeiro negócio" da vida. Platão queria banir os jogadores, especialmente os poetas, dramaturgos e atores, de sua República ideal. Para o nosso espanto, ele quase conseguiu. Dos adultos, espera-se que joguem apenas durante o "tempo livre" (do trabalho), em lugares designados especialmente para isso, e de acordo com regras bem definidas previamente. Se o jogo é considerado arriscado, sexual, ou subversivo em relação aos valores do trabalho ou da autoridade do Estado, toda a região em que se dá é isolada e designada como "zona vermelha". Essa cor simboliza, ao mesmo tempo, algo excitante e o comando "pare". Em outros casos, são destinados dias especiais para se jogar – feriados, folgas e férias. Mas todo carnaval é seguido por uma quarta-feira de cinzas, e cada farra por uma confissão. Não é à-toa que as zonas vermelhas estão cheias de charlatões, prostitutas, travestis (que são jogadores de uma personagem-fantasia), atores e músicos. Em muitas cidades, a estação de trem, a região dos teatros e as zonas vermelhas estão lado a lado. As pessoas precisam de acesso fácil aos lugares onde possam jogar ou assistir a outros jogarem.

De fato, a adequação do teatro ao status da classe média ocidental é relativamente recente e ainda tênue. Na Alemanha, a tradição do *Stadt-Theater* (teatro municipal) foi iniciada pela aristocracia, mas logo adotada pela classe média crescente e faminta por bem-estar e cultura. O modelo alemão foi largamente imitado ao longo da Europa e nos Estados Unidos, onde foi chamado de movimento de "teatro regional". Mas a maior e mais famosa região de teatro dos EUA é a Broadway, em Nova York, localizada próxima à Times Square. A partir do início dos anos 1990, a Times Square e a West 42nd Street engendraram uma transformação que passou de uma região "apenas para adultos" a uma vizinhança apropriada a todas as idades, dominada pela Disney, MGM, Ford Motor Company e outras megacorporações. A apenas alguns quarteirões ao norte do "novo Times Square", remanescentes da "velha Times Square" mantêm seu lugar. Como essas mudanças afetarão as artes performáticas?

As artes performáticas têm, tradicionalmente, um comportamento ambivalente no que diz respeito à reforma, com um pé na sala e o outro na cozinha[75]: da

[75] Nota da revisão: Schechner diz "with one foot in church, the other barely out of the bed", aludindo a imagens do comportamento puritano estadunidense. Em português, a escolha feita aproxima a afirmação do autor ao nosso imaginário popular.

música sagrada ao jazz de prostíbulos, de demonstrações magistrais de realeza à ostentação das atrizes da época da Reforma e seus ancinhos, das graciosas pernas longas da primeira bailarina às garotas do corpo de baile disponíveis sexualmente, expostas nos bastidores para os homens bem abastados que pudessem bancá-las.

Outras culturas não têm sido tão ambivalentes. Na Índia, a música, dança, sexo e religião foram sempre associados uns aos outros (até que os valores britânicos vitorianos impostos pelo colonialismo imperaram). As *Devadasis*, dançarinas dos templos, muito bem preparadas, cujo nome significava "servidoras de deus", performavam em frente de *murtis* ou imagens dos deuses. As devadasis se mantinham em disponibilidade regular para o sexo com sacerdotes, príncipes e patronos importantes dos templos – os quais também eram patronos das artes. Os filhos de tais uniões se tornavam dançarinos e músicos. Na maior parte da Índia, as devadasis foram declaradas ilegais nos anos 1930, após uma campanha severa contra elas realizada tanto pelos reformistas indianos quanto britânicos. Poucas devadasis continuavam a dançar pelos anos 1970. Várias formas clássicas da dança indiana – *bharatanatyam* e *odissi*, entre elas – se originaram na dança das devadasi.

Maya-Lila[76]

A Índia deve ser mais receptiva a um conjunto de categorias aptas ao jogo, porque o jogo é um aspecto fundamental da filosofia e da visão de mundo indiana. A ideia de que o universo pode ser um jogo de dados cósmico, de que os significados são "jogos de significações", que o "desejo de poder" e o princípio da incerteza operam em todos os níveis da vida e das experiências natural, animal e humana, tem sido um tema persistente na filosofia e estética indianas por cerca de 2.500 a 3.000 anos. *Maya* e *lila* são termos do sânscrito que significam "ilusão" e "jogo". Os conceitos inseridos nessas duas palavras são difíceis de definir porque – assim como no grego *mimesis*, *praxis* e *katharsis*, termos-chave na teoria da tragédia de Aristóteles – existe um enorme acervo de comentários, interpretações contraditórias e mudanças de ênfase ao longo da história. O primeiro significado para *maya* era "real", derivado da raiz *ma*, "fazer". Mas isso não foi muito antes de maya passar a ser identificada como a força criativa, tanto divina como artística, e com as forças da transformação – a realização de alguma coisa a partir de alguma outra coisa, ou a partir do nada.

[76] *Maya-lila*: um conceito filosófico indiano sobre a vida como um tipo de jogo em que as fronteiras entre o "real" e "irreal", ou "verdadeiro" e "falso" são conscientemente movediças e/ou totalmente permeáveis.

Mas na Índia, como em outros lugares, os artistas eram figuras suspeitas e escorregadias. E os deuses eram muito parecidos com os artistas – algumas vezes, para serem admirados, noutras, para serem temidos e desacreditados. Portanto, maya logo começou a expandir seu significado para incluir "ilusão", "irreal", "falso", "insubstancial", "enganoso". E tem mantido esses múltiplos significados. "A vida toda é maya", diria um indiano, querendo dizer que nada é confiável, tudo é só aparência. Mas ele pode também querer dizer que viver é extremamente imprevisível, inseguro, sujeito a mudanças repentinas, fundamentalmente lúdicas, mas não necessariamente divertidas. E ele pode afirmar que toda realidade experimentada é construída. O absoluto último – o Brahman acima de todo conhecimento – é sem forma ou contorno, não manifesto, não criado: exatamente o oposto de maya.

Lila é uma palavra mais cotidiana e comum, que significa "jogo", "esporte" ou "drama". Nos termos indianos, os deuses criam maya, isto é, o seu lila: quando os deuses jogam, o mundo existe. No norte da Índia, anualmente, um grande ciclo de jogo que reconta a vida do sétimo avatar de Vishnu (encarnação), Rama, é chamado "Ramlila" – o lila ou a peça de Rama. Em Ramnagar, através do sagrado rio Ganges, da cidade sagrada de Benares (também chamada Varanasi e Kashi), o Ramlila leva 31 dias para ser encenado e arrasta uma multidão fervorosamente reverente de mais de 75 mil pessoas. No centro da experiência do Ramlila, está a crença de que cinco meninos pré-adolescentes são realmente os deuses Rama, sua esposa Sita e os três irmãos de Rama. A presença do divino é um lila dentro de um lila. Os deuses-meninos/meninos-deuses é o lila de Vishnu, Rama e Sita; a peça de 31 dias é o lila humano específico, no qual o lila divino assume seu lugar. Se ele é confuso, é porque a relação entre maya e lila é paradoxal.

Como dança e drama, os lilas levam várias performances sagradas extremamente populares para dentro do Ramlila, tais como o Raslila e Krishnalila, representações da vida de Krishna, mais um avatar de Vishnu. Ramlila, Raslila e Krishnalila são mais do que danças ou dramatizações de faz de conta. Nas lilas, há uma convergência de diferentes ordens de realidade. Os jovens meninos, que são os *swarups* (formas dos deuses) de Rama ou Krishna, não apenas representam, mas também corporificam os deuses. Assim como os *murtis* dos templos, eles não representam os deuses, mas são habitados por eles. Mas, ao mesmo tempo, os meninos ainda permanecem crianças. Se um swarup faz gracinhas, perde a linha, cai no sono ou faz piada com um amigo, os espectadores não desanimam. As pessoas dizem: "O deus não pode brincar? Este Bala Krishna [menino Krishna] não está cheio de travessuras e sono?". Rama é mais "sério", um guerreiro e professor – ainda que esteja habitando em um menino pré-adolescente, cuja voz ainda não engrossou. No Ramlila, as pessoas vêm apenas para olhar para ele e sua esposa, Sita, a mãe do mundo. Ou tocar seus pés e aceitar

uma flor de lótus de suas mãos. Esses devotos estão cara a cara com os deuses, com os meninos, com o maya-lila.

Dançarina brasileira Cassiana Rodrigues numa pose da dança Krishna Kuchipudi. 2011. Foto de publicidade da atriz © Cassandra Rodrigues.

Num mundo maya-lila, o universo material é um parque de diversão. Tudo que acontece é parte do dia de Brahma, dos jogos de Vishnu ou da dança *tandava* e jogos de dados de Shiva. O jogar de dados de Shiva ativa o universo – ou ainda mais: o universo é um jogo de dados, sempre no risco, uma jogada de sorte, sempre em movimento. O universo de jogo de dados é uma função da dinâmica da sorte; o jogo, interagindo com desenfreada vontade, o deus. Em *O Mahabharata*, o grande épico sânscrito, a ação inicial é um jogo de dados. A dança tandava de Shiva – que desperta e irradia *shakti*, a combinação de energia masculina e feminina – traz o universo à existência. No fim dos tempos, enquanto Brahma dorme, Shiva dança a existência até... o nada. Após essa passagem de era[77], Brahma desperta, Shiva começa a dançar novamente e o universo é criado de novo, o mesmo, mas diferente. Para os indianos, uma afirmação de que a existência é uma dança, um sonho, ou de que maya-lila não é coisa simples. Será que Einstein sabia que Shiva jogava dados?

[77] Nota da revisão: Schechner cita *eons*, termo relacionado ao período de tempo que contém mais de uma era, ou seja, um tempo de formação da terra.

Num mundo maya-lila, as experiências e realidades são múltiplas, uma plenitude de acontecimentos ou mundos-jogados transmutáveis e não-exclusivos que são performados. Se todas as realidades e experiências conformam umas às outras, são redes de construtos flexíveis, transformações, sonhos de sonhos, relações abertas, o que dizer então dos "jogos ordinários" – crianças brincando de adivinhação ou faz de conta, adultos arremessando uma bola de golfe através do gramado, uma plateia absorta numa sinfonia de Brahms? Esse tipo de coisa – ajustado a cada cultura específica – acontece na Índia e em qualquer lugar. Mas tanto indianos quanto todos os outros que não tenham perdido suas habilidades não racionais estão mais preparados para lidar com transformações repentinas, prazerosas ou chocantes, com a aparição de demônios assustadores no meio de uma performance noturna ou com o vislumbre do Absoluto que Krishna revelou a Ajurna, no ponto alto do *Bhagavad Gita* – mais um deus que joga dados. Foi o *Gita* que J. Robert Oppenheimer (1904 – 67)[78], líder do grupo científico que desenvolveu a bomba atômica, citou em julho de 1945, quando, de pé ao amanhecer no deserto no Novo México, ele testemunhou a primeira explosão dessa arma espantosa e aterrorizante, ainda que visualmente espetacular.

Apesar de os modelos binários serem traiçoeiros por se separarem em dois lados opostos, um mundo de nuances e possibilidades, eles podem também ser úteis se utilizados cuidadosamente. Aqui eu apresento um que contrasta a diferença entre maya-lila e a compreensão racional ocidental do jogo.

Jogo profundo, jogo obscuro[79]

Em termos teatrais, maya-lila é um entrelaçamento do performer e do seu papel. O papel é "real"? E se na performance estética pudéssemos seguramente dizer que o papel não é real – de Hamlet ou Shakuntala ou do Cisne Negro –, o que dizer sobre performances ritualísticas, como a aparição do Papa com toda regalia para abençoar os fiéis ou a manifestação de um orixá afro-brasileiro que "monta" no corpo de um dançarino em transe profundo? Nos rituais, não existe "suspensão da descrença". Pelo contrário, lá está o "jogo profundo", como foi entendido pela elaboração que Clifford Geertz fez da ideia do filósofo inglês Jeremy Bentham (1748 – 1832)[80].

[78] J. Robert Oppenheimer (1904-67): físico nuclear americano e diretor do Manhattan Project, o grupo que desenvolveu e detonou a primeira bomba atômica no deserto do Novo México, em 1945.

[79] Jogo obscuro (*dark play*): "Brincar com fogo", "quebrar as regras", "sair com o assassino". Jogar que enfatiza o risco, a trapaça e a emoção pura.

[80] Jeremy Bentham (1748 – 1832): filósofo inglês, fundador do utilitarismo, cuja noção básica é de que o motor da sociedade deve ser: prover o melhor bem para o maior número de pessoas. Seu trabalho mais influente, *Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação* (1789), foca na ética da lei, linguagem e governo.

Geertz escrevia sobre por que alguns balineses fazem terríveis apostas em brigas de galo. O *insight* de Geertz sobre o jogo profundo possui amplas implicações. O jogo profundo se aplica também a escalar montanhas, corrida de automóveis e muitas outras atividades de riscos físico e psicológico extremamente altos. O jogo profundo envolve tantos riscos que podemos nos perguntar o porquê de as pessoas entrarem neles? Como explica Geertz, o jogo profundo insere completamente o sujeito no que compõe uma disputa de vida-ou-morte, o que enuncia não apenas um compromisso individual (até mesmo para os irracionais), mas também valores culturais. O jogo profundo é completamente absorvente – e muito próximo do que eu chamo "jogo obscuro".

"Jogar na escuridão" significa que alguns jogadores não sabem que estão jogando. Essa ideia está ligada ao maya-lila e à sensação de ser tomado pela ação do destino ou da sorte. Abarca fantasia, risco, sorte, ousadia, invenção e trapaça. O jogo obscuro pode ser inteiramente privado, conhecido apenas por um jogador solitário. Ou pode irromper repentinamente, uma parte do microjogo, prendendo o(s) jogador(es), e então rapidamente subdividindo – uma quebra do sentido, um rompante de frenesi, delírio ou risco mortal. O jogo obscuro subverte a ordem, dissolve as barreiras e quebra suas próprias regras – tanto que o jogo em si corre o perigo de ser destruído, como na espionagem, nos agentes duplos, charlatanices e pegadinhas. Diferentemente dos carnavais ou rituais de palhaços, nos quais a inversão da ordem estabelecida é sancionada pelas autoridades, o jogo obscuro é verdadeiramente subversivo, com suas intenções sempre escondidas. Os objetivos dos jogos obscuros são a mentira, a ruptura, o excesso e a gratificação. Nos meus cursos sobre jogo, convido os alunos a escreverem exemplos de jogos obscuros de suas próprias vidas. Aqui estão quatro respostas (usadas com permissão deles):

> *Mulher*: Quando estou me sentindo muito deprimida ou com raiva do mundo e da minha vida, jogo uma espécie de "roleta-russa" no trânsito da cidade de Nova York. Atravesso as ruas sem parar, para ver se isso é seguro ou não [...] No momento em que estou jogando, sinto uma agitação em abandonar os cuidados e em brincar com o valor da vida e da morte.
>
> *Mulher*: Estava de férias com um amigo que não era meu namorado. Durante a viagem de ônibus, eu estava ensinando uma canção para ele, quando um senhor se virou para nós, interessado em saber de onde

viemos, etc. Imediatamente, nós dois inventamos uma história de amor de quando nos conhecemos, por que estávamos lá de férias e o que planejávamos fazer – nada daquilo era verdade. No momento em que nós dois sentimos que estávamos sendo identificados como "um casal", respondemos como se fosse verdade, e nos divertimos muito.

Homem: Quando tinha 15 anos, junto com três amigos, passei algumas noites num albergue para jovens, um castelo estilo camponês do século XVII, numa pequena vila de pescadores, na Holanda. Numa noite, nós quatro descobrimos uma portinha no teto do banheiro. Nós tínhamos certeza de que de ela dava para o terraço do castelo. Vimos vários sinais que indicavam que o terraço estava distante. Mas, para nós, esses sinais eram como uma ordem para chegar até lá. Saímos escondidos do dormitório, entramos na portinha e encontramos alguns degraus. Estava muito escuro, só podíamos achar o caminho tateando. Quando chegamos ao terraço, ventava muito forte. Nós berramos na tempestade, gritamos palavrões e jogamos uma praga no gerente do albergue, que nos fazia orar antes de cada refeição. Xingamos as nuvens, a Virgem Maria, o vilarejo. Berramos para os barcos de pesca que sabíamos que estavam em alto-mar: "Se afoguem, se afoguem!", um de nós gritou. "Afundem, barcos, afundem!" se tornou um hino. "Afundem, barcos, afundem!". Pouco antes do amanhecer, estávamos de volta ao dormitório. Nós estávamos nos sentindo bem pacas. Às 8 da manhã, fomos expulsos do albergue. Numa lanchonete, cansados e com sono, mas ainda empolgados, tomamos nosso café. Um jornal local estava sobre a mesa. A manchete dizia: "Dois pescadores se afogam no barco que afundou". Um de nós começou a chorar. Eu ainda não estava acreditando e não acredito até hoje e nunca vou acreditar que nós podemos ter causado aquele acidente. Mas isso teve um efeito. Nos dias seguintes, nós não brincamos, mal fizemos uma plada.

Mulher: Eu tinha 16 anos e estava de férias em Yosemite com meu pai. Escalei sobre os trilhos, para ter uma vista melhor da cachoeira. Quando percebi que meu pai estava gritando para que eu descesse, fui para o topo mais alto e fiz um arabesco[81]. Continuei balançando em uma perna só até ele pedir de joelhos, chorando e implorando, para que eu descesse. Dez anos depois, nas montanhas de Sierra Nevada, repeti a mesma coisa em frente de meu marido, que gritou para que eu pensasse em nossa filha como uma órfã. Minha inspiração inicial para dançar no topo era, em ambos os casos, a emoção da beleza e do perigo de dança ali. O nervosismo do meu pai e do meu marido marcou essa experiência para mim – quanto mais eu me afastava deles, mais eu ficava em comunhão com um Outro.

[81] Em dança, é uma posição do corpo, apoiado numa só perna, que pode estar na vertical ou em *demi-plié*, com a outra perna estendida para trás e em ângulo reto com ela.

Deixando de lado as interpretações psicológicas das motivações, ganhos pessoais, ansiedades, desejos exprimidos e assim por diante, o que nos mostram esses exemplos?

Primeiramente, eles subvertem a mensagem metacomunicativa "isso é um jogo" que Gregory Bateson colocou como necessária para o início, continuação e desenvolvimento do jogo. Em segundo lugar, nos jogos obscuros, como também no "teatro invisível" de Boal, alguns dos jogadores não sabem que um jogo está acontecendo. Os motoristas de automóvel em Nova York, o senhor no ônibus, os pescadores apanhados por uma tempestade – todos eles não sabiam que eram jogadores em um jogo. Esses "jogadores que não sabem" – inocentes, enganados, sacos de pancada, vítimas – são essenciais para o jogo. No terceiro exemplo, os garotos escandalosos não tinham a menor ideia de que sua brincadeira poderia ter um efeito – e o autor acredita ainda que não há nenhuma relação entre as pragas que eles rogaram e o afundamento do barco de pesca. Um deles chorou, as férias tinham ido por água abaixo, mas o autor ainda afirma que não tem tal superpoder.

O exemplo final é complicado. Essa cena foi realizada duas vezes, num intervalo de dez anos, testando, primeiro, o amor de um pai e, depois, de um marido. Um tempo depois, a jogadora-obscura me trouxe uma fotografia da reencenação do ato. A cena foi realizada, realizada de novo, documentada e, finalmente, tornada pública. A cada reiteração, ela se torna mais do que uma performance. É um teste de amor, mas também ridicularização do amor; rir, "tirar sarro" dele. Os dois papéis, de marido e pai, que aqueles homens desempenhavam em sua vida, foram diminuídos e desvalorizados. Os homens foram manipulados, induzidos a implorar à dançarina que parasse de brincar. O pai chegou a chorar; o marido lembrou à dançarina suas sérias responsabilidades como mãe. Nenhum dos dois conseguiu fazê-la retroceder – na verdade, foi o contrário: eles ampliaram a "emoção da beleza e do perigo da dança". Quanto mais se aterrorizavam os homens, mais extasiada ficava a dançarina. Todo nervosismo foi transferido de si e se alojou dentro deles. Tudo que importava para ela era dançar naquele topo. Liberta, ela gozou de sua experiência espiritual. Ao ter poder sobre si mesma, ela obteve poder sobre as duas figuras "patriarcais masculinas" de sua vida (até aquele momento). E ao me entregar a foto para este livro? Um último trunfo enviando a mensagem àqueles que sabem e se lembram, um grupo seleto.

Um episódio de jogo obscuro reencenado no Parque Nacional de Yosemite, EUA, Desenho de Zeca Ligiéro, 2012.

Por que as pessoas criam e realizam jogos obscuros? Será que as crianças são inocentes em tal jogo? Sutton-Smith apresenta exemplos do que ele chama as "máscaras do jogo" – jogos que ocultam seu propósito e até mesmo sua existência. Não menos que os adultos, as crianças entram nesse tipo de jogo. Na escola, no campo, na prisão e na igreja – onde quer que os olhos da autoridade se fixem nelas –, as crianças encontram brechas. Fazem pegadinhas de primeiro de abril, brincam no banho, cochicham, fazem caretas, zombam dos adultos e assim por diante. Elas formam seus clubinhos, gangues e turmas. Elas até elaboram cuidadosas estratégias para matar aula.

Todas essas atividades – as prazerosas, as provocativas e as aterrorizantes – podem ser entendidas como jogo, como formas de estabelecer ordens sociais e hierarquias autônomas, de explorar ou extrapolar os limites do poder, de resistir ao mundo adulto que, aparentemente, tanto as domina. Algumas dessas crianças, quando crescem, se tornam espiãs, policiais, coronéis, trapaceiros e charlatões – todos com motivações lógicas para realizar o jogo obscuro. Mas por que os outros escolhem isso? Assumir uma identidade nova ou alternativa, mesmo que por um curto tempo, é muito importante. Mascarar ou encobrir um eu comum só para se afastar do cotidiano é também importante. Grande parte dos jogos vividos na internet se enquadra nesse tipo de jogo obscuro. Às vezes,

uma pessoa se arrisca em testar a sorte, provar seu valor, dar vazão a um destino especial. Nos jogos arriscados da vida, como atravessar a rua sem olhar antes, a "imortalidade" é testada. Ao dançar no topo, deixa-se pra trás o mundano, ouvem-se os gritos e clamores, eleva-se ao terreno da espiritualidade. Nos jogos de disfarce, como enganar o senhor no ônibus, é dada licença a eus alternativos. A recompensa e a emoção dos jogos obscuros envolvem tudo, desde o risco físico à invenção de novas identidades e à motivação do eu interior para a comunhão com o Outro. Existe algo de extremamente libertador nesse tipo de jogo.

Nos jogos obscuros, algumas vezes, até mesmo os jogadores conscientes não têm certeza se estão ou não jogando. O que começa como um jogo, como um gesto de bravura, pode facilmente sair do controle. Muitas pessoas já morreram em ousadias similares. Os sobreviventes podem dizer que estavam "só de brincadeira". Por outro lado, ações que não eram parte do jogo quando foram performadas se tornam jogo retroativamente, quando os eventos são recontados. O que aconteceu não muda, mas quando se conta uma situação em que se "escapou por pouco", por exemplo, aquilo que possuía risco de morte quando aconteceu torna-se jogo ao recontar a história.

Conclusão

Neste capítulo, eu examinei o jogo "como" performance e como "é" performance. Quando humanos e animais jogam, eles se excedem e se exibem com o intuito de impressionar os outros jogadores, assim como os não-jogadores que estejam observando (isso é verdade com os chimpanzés, gorilas e macacos tanto quanto com os humanos). Na maior parte dos jogos, com o intuito de jogar bem, todos os jogadores devem estar de acordo com a realização do jogo. Os jogadores enviam mensagens metacomunicativas que dizem: "Estamos jogando". Em algumas formas, o jogo pode se parecer mais com um ritual e com o teatro. O jogo é geralmente uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos por uma duração de tempo conhecida. A maior parte dos jogos é narrativa, com vencedores e perdedores, conflito e com o despertar e demonstração de emoções. Mas também existem jogos que pouco rompem as regras do microjogo, que podem diminuir as tensões numa sala ou aliviar o tédio do trabalho rotineiro. Alguns jogos são "obscuros", "tirar sarro" das pessoas, enganá-las ou levá-las no papo. Um grupo de teóricos do jogo enxerga o jogar como o fundador da cultura, arte e religião humanas. Outros relegam o jogo a uma atividade ambivalente que, ao mesmo tempo, sustenta e subverte a estrutura e os arranjos sociais. Como quer que se olhe para eles, o jogo e o jogar são fundamentalmente performativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATESON, Gregory. A Theory of Play and Fantasy. In: *Steps to an Ecology of Mind.* New York: Ballantine Books, 1972, p. 177-193.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. A Theoretical Model for Enjoyment. In: *Beyond Boredom and Anxiety.* San Francisco: Jossey-Bass, 1975, p. 35-54.

HANDELMAN, Don. Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-Communication. In: *It's a Funny Thing, Humour.* H. J. Chapman and H. Fout. London: Pergamon Press, 1977, p. 185-192.

HUIZINGA, John. The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon. In: *Homo ludens.* Boston: Beacon Press, 1970, p. 1-28.

A ESTÉTICA DO *RASA*

(Rasaesthetics – de *The Drama Review)*

Tradução de Denise Zenicola

Onde está localizada a teatralidade no corpo? Que lugar é esse? Tradicionalmente, no teatro ocidental, os olhos e, também, os ouvidos são as partes do corpo nas quais se experimenta a teatralidade. De acordo com a etimologia e a prática, o teatro é um "lugar aonde se vai para ver". Ver requer distanciamento; engendra um foco ou uma diferenciação; estimula a análise ou a divisão em sequências lógicas; significado de privilégios, tema, narrativa. A ciência moderna depende de instrumentos de observação: telescópios e microscópios. Teorias derivadas de observações feitas através de instrumentos ópticos definem o *continuum* espaço-tempo. Dos superagrupamentos de galáxias, de um lado, às partículas moleculares e subatômicas, de outro, nós "conhecemos" o universo porque o "vemos". Ver = conhecer; conhecer = ver; velocidade = espaço; distância = tempo; diacronicidade = história.

Porém, de acordo com outras tradições culturais, a teatralidade está localizada em outras partes do corpo. Uma delas, a boca, ou, melhor dito, o *snout-to-belly-to-bowel* – rota ou caminho controlado pelo sistema nervoso entérico –, é o tópico deste ensaio. O *snout-to-belly-to-bowel* (da mandíbula para o estômago e do estômago para o intestino) é o "lugar" de gustação, digestão e excreção. A performance do *snout-to-belly-to-bowel* é um processo muscular, celular e neurológico contínuo e interligado de testar-provar, separar alimento de resíduos, distribuir alimentos pelo corpo e eliminar resíduos. O *snout-to-belly-to-bowel* é o local da intimidade, onde substâncias são compartilhadas, onde se misturam o interior e o exterior, experiências emocionais e instintos. Uma boa refeição em boa companhia é um prazer; assim como as preliminares e o sexo; o mesmo pode ser dito de uma boa cagada.

A Poética e o *Natyasastra*

A Poética de Aristóteles e o *Natyasastra* de Bharata-muni, um manual em sânscrito sobre performance e teoria da performance, ocupam posições paralelas na teoria da performance no teatro na Europa e na Índia (e, por extensão, nas diversas áreas e culturas onde as artes performáticas originadas da Europa e da Índia são praticadas). Os dois textos antigos continuam sendo ativamente interpretados e debatidos, tanto na teoria quanto na prática. Ambos representam ou estão próximos das "origens" de suas respectivas tradições de performance, ambos serviram de inspiração a novos textos, favoráveis ou contrários, destinados a destacar, revisar ou refutar seus princípios básicos.

Entretanto, apesar de suas semelhanças, os dois textos diferem profundamente. Aristóteles foi uma figura histórica (384 – 322 A.E.C.), o autor de muitas obras filosóficas fundamentais que afetaram, e até mesmo determinaram, o pensamento ocidental em campos tão diversos como as ciências físicas, política, pensamento social, estética e teologia. Os escritos do filósofo grego nascido em território macedônico foram enormemente debatidos durante cerca de dois milênios e meio. Ele se especializou em dividir o conhecimento em porções conhecíveis; ele formulou o silogismo. Bharata-muni é uma figura mítica e histórica, o nome do autor ou compilador de um compêndio pormenorizado sobre as origens mítico-religiosas e as práticas de *natya*, uma palavra em sânscrito difícil de ser traduzida, mas que pode ser reduzida a dança, teatro e música. Há divergências quanto à data precisa de publicação do *Natyasastra* (NS) – estudiosos a situaram em algum momento entre o VI século A.E.C. (Antes da Era Comum) e o segundo século da E.C. (Era Comum). Talvez nunca se saiba quanto do NS foi escrito apenas por uma pessoa e quanto resultou do conhecimento de muitas pessoas. Bharata-muni, quem quer que ele tenha sido, e se é que ele realmente existiu, escreveu somente o *Natyasastra*.

Ademais, o NS é um *sastra*, um texto sagrado autorizado pelos deuses, repleto de narrativas, mitos e instruções detalhadas para os atores. A Poética é secular, focada na estrutura do drama e dependente do pensamento lógico que seu autor ajudou a inventar. A Poética é tão lacônica, tendo cerca de 30 páginas em sua versão traduzida para o inglês, que alguns acreditam que ela contenha apenas notas de conferências compiladas por alunos de Aristóteles, após a morte do filósofo, e não o trabalho final do filósofo. O NS tem a forma de uma investigação ampliada (345 páginas na tradução em *Rangacharya*) por Bharata em resposta a sábios que lhe pediram para explicar o *natya*. Bharata começa narrando a história de como o *natya* surgiu, quais são os seus sujeitos e para quem ele

se destinou.[82] Depois, faz considerações detalhadas que compreendem desde arquitetura teatral, incluindo o modo de representar as várias emoções, estrutura de dramas, a muito mais.

Alguns séculos depois de sua conclusão, o NS foi "perdido" – fragmentado, submerso, extraviado e não lido. O NS não chegou diretamente e como um único texto ao atual povo indiano. A referida obra surge como prática performática e como uma série de interpretações. O seu intérprete mais importante é Kashmiri Saivite (adorador de Shiva), do século X, chamado Abhinavagupta. Através de Abhinavagupta, os estudiosos conseguiram distinguir intérpretes mais antigos, como Bhatta Lollata, Srisankuka, Bhatta Nayaka e Bhatta Tauta. Quanto ao NS "em si", de acordo com Kapila Vatsyayan, "não existem muitos textos que tenham sido sistematicamente confrontados, editados e publicados. Centenas [...] permanecem como manuscritos em coleções públicas e privadas, na Índia e no exterior, e há um número igual ou maior de textos fragmentados" (1996, p.115).

Porém, tal fragmentação não deve ser entendida como "negligência". A tradição do NS é ativa, oral e corpórea. Ele está presente nos atores, seus professores e em suas performances. Devemos distinguir a ausência do NS na forma de um texto (um livro trazido até os tempos atuais principalmente pelos orientalistas ocidentais)[83] de sua presença em performances reais, por meio das quais

[82] No início do texto, Bharata alega para o NS o estado de um veda – o mais sagrado dos antigos textos indianos. Isto não é tão raro. Tais afirmações de ser o "quinto veda" foram usadas para validar e fortalecer o texto. A tradição, finalmente, designou o posto de *sastra* ao NS, uma posição bem abaixo na escala hierárquica de escritos sagrados. Quanto à origem que emoldura o mito, que é contada no capítulo um – a história da composição do Brahma do "quinto veda," sua transmissão a Bharata e seus filhos, e o desempenho do "primeiro natya" na ocasião do festival de Mahendra (a celebração de vitória do triunfo de Indra sobre *asuras* e *danavas* [demônios]), bem pode ser dita aqui. Os demônios estão enfurecidos pelo desempenho que resultaria em sua derrota; eles apressam a etapa e, magicamente, congelam "as falas, movimentos e mesmo a memória dos executores (Bharata-muni, 1996, p. 3). Indra intervém, derrotando os demônios com um mastro que, então, é instalado como um totem protetor. Brahma instrui o arquiteto dos deuses Visvakarman a construir um teatro inexpugnável, bem protegido pelos deuses mais poderosos. Isto tendo sido feito, os deuses dizem que é melhor negociar com os demônios, do que, energicamente, excluí-los. Brahma concorda, aproxima-se dos demônios e inquire por que eles querem destruir *natya*. Eles respondem: "Você é tanto o criador de nós quanto dos deuses, então você não devia ter feito isso [nos omitindo de natya]"(4). Brahma diz: "E então, não há nenhuma razão para vocês se sentirem zangados nem magoados. Eu criei o Natyaveda para mostrar boas e más ações e sentimentos de ambos: deuses e de vocês mesmos. É a representação dos três mundos inteiros e não apenas dos deuses ou de vocês". Assim, natya é de origem divina, tudo-abrangendo, e consistindo em ações tanto do bem quanto do mal. Para uma interpretação aumentada e altamente sofisticada do NS emoldurando mito, veja Byrski (1974).

[83] De acordo com Kapila Vatsyayan (1996, p. 32-36) e Adya Rangacharya, cuja tradução inglesa recente do NS é a mais legível, o American Fitz Edward Hall não publicou vários capítulos em 1865. Em 1874, o alemão Wilhelm Heymann (ou Haymann, como Vatsyayan o soletra) escreveu um ensaio influente que estimulou mais traduções de vários capítulos pelo acadêmico francês Paul Reynaud (ou Regnaud, como Vatsyayan o soletra). Mas foi só em

a obra tem sido absorvida e forma o núcleo de uma multiplicidade de gêneros, tais como *kathak, kathakali, odissi* e *bharatanatyam*, que, juntos, compreendem o teatro e a dança clássicos da Índia. O NS é muito mais poderoso como um conjunto incorporado de ideias e práticas do que como um texto escrito. Ao contrário da Poética, o NS é mais dançado do que lido.

Portanto, o NS e a Poética diferem em estilo, intenção e circunstância histórica. A Poética, escrita cerca de um século após o apogeu da tragédia grega, constitui somente uma pequena parte da enorme produção literária de Aristóteles. A Poética carece de descrições acerca das verdadeiras performances; ela discorre principalmente sobre drama, não sobre teatro, concentrando-se em uma peça, *Édipo*, a qual Aristóteles oferece como um modelo de redação de peças teatrais. Caracterizada como "racional" e "histórica," a Poética não é considerada sagrada, embora tenha sido, e ainda seja, consideravelmente influente. Por outro lado, o NS é uma mistura abrangente e detalhada de conhecimentos míticos e realistas sobre performance. O seu autor e protagonista, o semidivino Bharata-muni, é quase com certeza um pseudônimo para tradição oral coletiva.

Porém, a principal diferença entre a Poética e o NS é a de que o livro indiano aborda a performance de maneira muito pormenorizada: expressão emocional transmitida por meio de gestos e movimentos, tipos de papéis e personagens, arquitetura do teatro, música. O NS considera o drama (capítulos 20-21), mas tal análise não constitui o núcleo do *sastra*. Muitos artistas indianos aderiram ao ideal de um teatro que integra drama, dança e música. Gêneros tradicionais atingem tal integração por meios que não privilegiam o enredo (tal como Aristóteles advertiu) em detrimento da dança, do gesto e da música. E existe a Rasa.

Rasa, primeira tomada

O NS assim se manifesta sobre a Rasa:

> Não existe *natya* sem Rasa. A Rasa é o resultado cumulativo de *vibhava* [estímulo], *anubhava* [reação involuntária] e *vyabhicari bhava* [reação voluntária]. Assim como, por exemplo, quando vários condimentos e molhos, ervas e outros materiais são misturados, experimenta-se um sabor, ou quando a mistura de melaço com outros materiais produz seis tipos de sabores, junto com os diferentes *bhavas* [emoções], os *sthayi bhava* [emoções permanentes experimentadas "internamente"] tornam-se uma Rasa.
>
> Mas o que é essa tal de Rasa? Eis a resposta. Como ela é prazerosamente saboreada, chama-se Rasa. Como acontece esse prazer? As pessoas que ingerem alimentos preparados com diferentes condimentos e molhos e são sensíveis, desfrutam dos diferentes sabores e sentem prazer; do mesmo modo, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos, sentem prazer. Esse sentimento dos espectadores é explicado aqui como sendo as Rasas de *natya*. (Bharatamuni, 1996, p. 54–55)

Há muito que dizer aqui, e eu não pretendo, neste momento, me alongar sobre a teoria da Rasa. Eu pretendo aqui fornecer um panorama da teoria geral do sabor no que diz respeito à performance, aquilo que eu chamo de "estética da Rasa".

A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno. A Rasa é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido, colocado ao nosso alcance, tocado, levado para dentro da boca, mastigado, saboreado e engolido. Os olhos e os ouvidos percebem a comida que chega – a apresentação dos pratos, o barulho da fritura. Ao mesmo tempo, ou um pouco depois, o nariz é envolvido. A salivação é estimulada na boca (sensação de água na boca). As mãos levam a comida até a boca – seja diretamente, como no tradicional modo indiano de comer com os dedos, ou indiretamente, por meio de utensílios (que apareceram mais tarde). A boca, o nariz e as mandíbulas estão envolvidos, representando bem todos os sentidos. A parte inferior da face contém a boca, no centro está o nariz, acima estão os olhos. Os ouvidos estão localizados lateralmente, mas concentrados no que está à frente.

A Rasa também significa "suco", aquilo que leva o sabor, o meio que transporta o sabor. Os sucos digestivos são originados pela comida e produzidos pelo corpo. A saliva não apenas umedece a comida, como também distribui sabores. A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche os espaços, unindo o externo ao interno. A comida é ativamente levada para dentro do corpo, torna-se parte do corpo, atua dentro do corpo. O que estava fora é transformado no que está dentro. Uma estética baseada na Rasa difere fundamentalmente de uma estética fundada no *theatron*, o panóptico racionalmente ordenado, analiticamente distanciado.

1926 que a edição crítica Baroda foi iniciada. O texto completo – em sânscrito – não estava impresso até 1954.

Apesar de todos esses resultados, o texto final é contraditório, repetitivo e incongruente; há lacunas também, mas, o que é pior, há palavras e passagens que são quase impossíveis de se entender. [...] Não só os acadêmicos modernos sofrem essa incapacidade de entendimento; mesmo há quase mil anos [...] Abhinavagupta [...] tem exibido essa tendência (Vatsyayan, 1996, p. xviii).

Vatsyayan fornece uma "Base de dados do Natyasastra", localizando e listando todos os 112 textos existentes e os fragmentos. Todos os textos estão em sânscrito, mas são transcritos numa variedade de manuscritos: Newari, Devanagari, Grantha, Telugu, Malayalam, Tamil, Kanarese. Assim, nós sabemos que, em um primeiro momento, o NS foi distribuído largamente através do subcontinente.

Etimologias e conhecimento distanciado

Antes de continuar abordando a estética da Rasa, vou discorrer um pouco sobre as noções ocidentais de teatro. A palavra "teatro" é cognata de "teorema," "teoria," "teórico," e outras palavras originadas do grego *theatron*, e esta de *thea*, "uma vista"; e de *theasthai*, "para ver", relacionada a *thauma*, algo que atrai o olhar, uma maravilha"; e *theorein*, "para olhar" (Partridge, 1966, p. 710). *Theorein* está relacionada a theorema, "espetáculo" e/ou "especulação" (Shipley, 1984, p. 69). Acredita-se que essas palavras estejam relacionadas à raiz indo-europeia *dheu* ou *dhau*, "para olhar" (Partridge, 1966, p. 710). A raiz indo-europeia de *Thespis* – o lendário fundador do teatro grego – é *seku*, uma "observação" ou "ditado," mas com a implicação de uma visão divina; e *seku* dá origem a palavras da língua inglesa, tais como "ver", "vista" e "dizer" (Shipley, 1984, p. 353). O teatro grego, então, e todos os tipos de teatro europeus que se originaram a partir dele são lugares para ver e dizer. O que caracteriza esse tipo de teatro (e, a partir dele, o filme, a televisão, e, possivelmente, a internet) é a sua especularidade, as suas estratégias de "contemplação".

Essas etimologias revelam a estreita ligação entre o teatro grego, a epistemologia europeia e o ato de ver. Essa ligação de "saber" para "ver" é a metáfora de raiz/narrativa principal do pensamento ocidental. Se os seres humanos na caverna de Platão eram ignorantes, é porque tudo o que viram acerca da "verdade" foram sombras projetadas na parede. A verdadeira realidade era muito mais brilhante até mesmo do que o sol, que nenhum observador humano poderia olhar diretamente. O que Platão disse poderia ser conhecido através da dialética. Desde o Renascimento, os cientistas vinham fazendo tentativas para melhorar sua capacidade de visão, através da criação de instrumentos de observação cada vez mais sofisticados. Uma simples rede sustenta a alegoria de Platão, as observações de Galileu, o Telescópio Espacial Hubble, os microscópios eletrônicos e o grande colisor de Hádrons[84], supercondutor e acelerador de partículas.

Onde acontece o ato de ver? Somente a uma determinada distância daquilo que é visto. Existe uma diferença lógica e prática que separa o que é observado do instrumento de observação (e/ou observador). "Objetividade" pode ser entendida como o desejo de manter alguma coisa a uma distância suficiente dos olhos, para permitir que esse objeto possa "tomar forma" de maneira perceptível: para ver as coisas "em perspectiva," para "focalizá-las". O "princípio da indeterminação", que liga o instrumento de observação àquilo que é observado,

[84] Nota do tradutor: o Grande Colisor de Hádrons ou *Large Hadron Collider – LHC* é o maior acelerador de partículas e o de maior energia existente no mundo.

não dissolve a distância entre o observador e o observado, tanto que o que é observado está indissoluvelmente ligado ao meio de observação. O que "move" a partícula é a luz necessária à sua observação.

No nosso dia a dia, quando um objeto é trazido para perto do rosto, perde-se o foco e o objeto se torna embaçado, perdendo o seu formato visual. E, claro, ninguém deve introduzir objetos dentro dos olhos. Perfurar os olhos é algo terrível, tanto nas lendas (Édipo, Gloucester, entre outros), como na realidade. Mas uma criança aprende, desde cedo, a ver algo, focalizar esse objeto, alcançá-lo, pegá-lo e trazê-lo até a boca. A boca substitui os olhos como ponto final do processo de explorar o mundo "externo" e relacioná-lo ao mundo "interno". O "objeto de transição" (ver Winnicott, 1971) é como a criança, que experimenta pela primeira vez a semelhança/diferença entre o mundo externo a ela e o seu mundo interno: desde o seio até os dedos, passando por qualquer coisa agarrada, provada e sugada, o cobertor que proporciona segurança, até o objeto favorito. Mesmo antes do nascimento, tal como é demonstrado em imagens intrauterinas, o feto suga os dedos dos pés e das mãos. Parece claro que ele sente prazer em fazer isso. A boca também não é um canal singular conectado unicamente ao cérebro (tal como o olho, através do nervo óptico). A boca tem comunicação com a cavidade nasal e com todo o sistema digestivo; a boca – incluindo os lábios e a língua — envolve intimamente os sentidos do tato, da gustação e do olfato. O sistema ocular é extraordinariamente específico, ao passo que o sistema que compreende a boca, o nariz e as mandíbulas é extremamente amplo, no qual há cooperação, em vez de separação.

O teatro grego que serviu de base para as teorias de Aristóteles era, essencialmente, um lugar aonde se vai para ver algo. Do ponto de vista arquitetônico – como é evidente, a julgar pelo que sobrou do Teatro de Dionísio, na colina da Acrópole, pelo quase inteiramente intacto teatro de Epidauro, e por outros sítios e restaurações –, percebe-se que o teatro grego era imenso, ocupando várias construções. A maioria dos estudiosos calcula que entre 14 e 17 mil pessoas assistiam aos antigos festivais. E embora Aristóteles preferisse o drama ao teatro, a experiência real de estar em um teatro grego clássico é repleta de espetáculo – dança, cantos e declamações. O teatro grego era também, e talvez principalmente, um local de competição. Os atenienses eram um povo extremamente competitivo. O *agon* era, para eles, motor, fonte, energia de criação, o espírito competitivo.[85] O que quer que fosse que Aristóteles tenha desejado, o que importa é que o coração da tragédia grega não era o enredo, mas um modo

[85] "No pensamento pré-socrático, a noção pré-racional de agon é usada para descrever o mundo natural como um jogo incessante de forças ou Torna-se" (Spariosu, 1989, p. 13).

particular de contar histórias, o *agon*. Para separar os vencedores dos perdedores, os juízes (e aqueles que julgam os juízes – os espectadores) tinham de ver claramente e basear suas opiniões em valores "objetivos". Obviamente, podiam ocorrer manobras políticas e pressões de todo o tipo, e até mesmo suborno e trapaça. Porém, como em todos os esportes atuais assistidos pelo público (com ou sem *replay* instantâneo), a clareza na apresentação e na recepção era absolutamente essencial. O objetivo dos espetáculos era determinar vencedores e perdedores – tanto nos dramas, como em competições entre atores e poetas.

Os prazeres da performance rásica

A performance rásica não tem por objetivo separar vencedores de perdedores, mas ampliar o prazer – como em um banquete interminável ou em um "quase" orgasmo sexual sempre adiado. Ela desempenha essa função de um modo comparável à arte culinária: a combinação/transformação de elementos distintos em algo que oferece sabores novos e/ou intensos e/ou preferidos. A performance rásica valoriza mais o imediato que aquilo que está distante, o ato de saborear, em vez do ato de julgar. A sua atividade paradigmática é um compartilhamento entre atores e participantes (um termo mais preciso do que "ouvintes" ou "espectadores", palavras que privilegiam o ouvido ou o olho). O acontecimento da performance rásica é antes um banquete do que um dia no tribunal. O NS assim se manifesta sobre o assunto:

> Os "connoisseurs" apreciam o sabor da comida preparada com (ou que contenha) coisas diversas; da mesma forma, pessoas inteligentes e saudáveis apreciam vários sthayi bhavas relacionados à representação de emoções. (Bharatamuni, 1996, p. 55)

A palavra em sânscrito utilizada para traduzir *connoisseur* é *bhakta*, que pode também significar uma pessoa que sente êxtase na devoção a um deus, particularmente Krishna, o qual é celebrado por meio de cantos, danças e festejos. Os *sthayi bhavas* são as emoções internas "permanentes" ou "duradouras", que são acessadas e evocadas pela boa encenação teatral, denominada *abhinaya*. Rasa significa experimentar os *sthayi bhavas*. Em outras palavras, a doçura de uma ameixa madura é o seu *sthayi bhava*, a experiência de "saborear o que é doce" é Rasa. Os meios de se obter sabor, preparando e apresentando o prato, é *abhinaya*. Cada emoção é um *sthayi bhava*. Representar é a arte de apresentar os *sthayi bhavas* de modo que o ator e o participante possam "saborear" a emoção, a Rasa.

Nos capítulos seis e sete, o NS fornece as oito Rasas e seus *sthayi bhavas* correspondentes.

Rasa	*Sthayi Bhava*	Português
sringara	*Rati*	desejo, amor
hasya	*Hasa*	humor, riso
karuna	*Soka*	piedade, pesar
raudra	*Krodha*	raiva
vira	*Utsaha*	energia, vigor
bhayanaka	*Bhaya*	medo, vergonha
bibhasta	*Jugupsra*	aversão
adbhuta	*Vismaya*	surpresa, admiração

Abhinavagupta adicionou uma nona Rasa, *shanta*, "felicidade". Desde a época de Abhinavagupta, muitos indianos passaram a falar em "nove Rasas". Porém, o *shanta* não corresponde a nenhum *sthayi bhava* particular. Como a luz branca, o *shanta* é o perfeito equilíbrio/mix de todos eles; o *shanta* pode também ser considerado a Rasa transcendente, que, quando realizada, absorve e elimina todos os outros. Uma performance perfeita, se isso for possível, não transmitiria ou expressaria o *shanta* (do modo como poderia transmitir ou expressar qualquer uma das outras Rasas), mas permitiria que o *shanta* fosse simultânea e absolutamente experimentado pelos atores e participantes. Meu objetivo, no presente ensaio, não é investigar as várias conexões entre os *sthayi bhavas* e as Rasas. Basta mencionar que as "emoções" dentro do sistema indiano de performance estética, longe de serem pessoais – baseadas na experiência individual, ou trancadas e somente acessíveis por meio de um exercício de "memória emocional" ou um "momento privado" (Stanislavsky e seus discípulos) –, são, de algum modo, objetivas, residindo na esfera social ou pública.

No sistema rásico, existem "emoções representadas artisticamente", que compreendem um tipo diferente de comportamento (diferente, talvez, para cada gênero teatral). Essas emoções representadas são distintas dos "sentimentos" – o interior, experiência subjetiva de qualquer ator durante uma determinada representação. Não há uma cadeia necessária e inevitável que reúna essas "emoções do dia a dia". No sistema rásico, as emoções nas artes, não na vida cotidiana, são conhecíveis, controláveis e transmissíveis, aproximadamente, do mesmo modo como os temperos e a apresentação de uma refeição podem ser controlados pela observância das receitas e das convenções sobre a apresentação da refeição.

A fim de que as Rasas sejam compartilhadas, os atores precisam oficializar o *abhinaya* de uma emoção particular ou concatenação de emoções, de acordo com as tradições de um gênero específico de performance. Os sentimentos suscitados podem ser pessoais, íntimos e indescritíveis, mas as emoções oficializadas devem ser conscientemente construídas e objetivamente controladas.

Por exemplo, quando eu conversei com atores *kathakali*, alguns me disseram que sentiam as emoções representadas por eles. Outros não sentiam tais emoções. Não existe uma resposta do tipo sim ou não para a seguinte pergunta de Diderot: "Os atores sentem as emoções que eles comunicam?". Não é necessário sentir as emoções, embora isso não seja ruim. Sentir ou não sentir as emoções representadas não torna necessariamente uma performance melhor ou pior. O que importa é certificar-se de que cada "participante" receba as emoções, e que essas emoções sejam específicas e controladas. As emoções, *sthayi bhava*, são objetivas; os sentimentos (o que um ator ou participante experimenta) são subjetivos. O que é compartilhado são as Rasas de uma emoção isolada ou de uma combinação de emoções.

Não é fácil diferenciar claramente as "emoções" dos "sentimentos". Basicamente, as emoções são comunicadas por meio de *abhinaya*; os sentimentos são experimentados. Assim, as próprias Rasas (como temperos dos humores) são sentimentos, mas o que é comunicado ou transmitido por meio de Rasas são as emoções. Têm-se emoções até mesmo quando elas não são sentidas; "experimentam-se" sentimentos mesmo quando eles estão desprovidos de emoções ("Não sei por que estou sentindo isso"). Os elos entre emoções e sentimentos são geralmente manifestos, mas não sempre. Quando o *abhinaya* de um ator é forte, as emoções são comunicadas e às pessoas na plateia sentem os sentimentos – independentemente de o ator sentir ou não alguma coisa.

Ao expressar as emoções por meio de *abhinaya*, alguém pode gerar ou não sentimentos para si mesmo, mas um bom ator sempre suscita sentimentos nos participantes (plateia).

De acordo com a encenação teatral euramericana baseada em Stanislavsky, não se "representa uma emoção". Representam-se as "circunstâncias determinadas", "os objetivos", "a linha de ação", o "mágico se". Se isso for feito de modo correto, sentimentos "reais" poderão ser experimentados e emoções "naturais" serão exibidas. Porém, de acordo com minha interpretação do sistema rásico NS, podem-se trabalhar diretamente as emoções, combinando-as de acordo com "receitas" conhecidas pelos grandes gurus da interpretação (ou, simplesmente, "professores") – ou mesmo criando novas receitas. A partir de uma perspectiva Stanislavskiana, tal atuação direta sobre as emoções resultará em encenação falsa ou mecânica. Mas qualquer um que tenha visto atores completamente treinados no sistema rásico NS sabe que esses atores são tão eficientes quanto atores treinados no sistema Stanislavsky.

Se representar rasicamente é oferecer emoções aos participantes, do mesmo modo que um *chef* oferece uma refeição aos comensais, então a eficácia da performance depende muito de uma resposta ativa dos participantes. O NS é muito

enfático em sua insistência de que o *natya* seja apreciado por pessoas de todas as procedências, afetando-as de modo diferente[86]. Quanto mais instruídos forem os participantes, melhor será a experiência. Para responder da maneira mais completa possível, os participantes precisam ser conhecedores de todos os gêneros teatrais que eles absorvem — assim como provadores de vinho conhecem as vindimas, os procedimentos de engarrafamento e os modos de selecionar amostras para apreciar plenamente um vinho. Existe uma escala que dimensiona o quanto alguém precisa saber. No sistema rásico, cada pessoa aprecia de acordo com sua capacidade; quanto maior for o grau de conhecimento, maior será o prazer (ou a decepção, se a performance estiver abaixo do padrão de qualidade). Os atores de teatro Nô, do Japão, examinam a plateia imediatamente antes de entrarem no palco e então adaptam suas performances para os participantes que ali estão. Todos os atores sabem disso. Os melhores atores reservam suas melhores performances para os participantes mais perspicazes, e aqueles que sabem mais esperam o melhor. Na Índia, espera-se que os participantes pelo menos respondam de forma ativa ao espetáculo. Em espetáculos de dança ou concertos musicais, as pessoas marcam o compasso ou o ritmo, silenciosamente, cantam silenciosamente e, por vezes, movem suas mãos em harmonia com os *mudras*, ou com o sistema mão-gesto. No Ramlila de Ramnagar, muitas pessoas carregam textos de Ramcaritmanas de Tulsidas, acompanhando, e até mesmo cantando, enquanto os Ramayanis entoam cânticos. O mesmo acontece com os conhecedores de esportes ou música popular. A "vantagem do time da casa" é uma medida direta de como a participação ativa da multidão pode influenciar o nível de desempenho.

Prazeres orais, rasicamente

A obtenção de prazer e satisfação em uma performance rásica é fundamentalmente oral – através da boca, da mandíbula e do nariz, combinando vários aromas e sabores; e a satisfação é visceral, no estômago. Como pode acontecer

[86] De acordo com o primeiro capítulo do NS, Brahma criou o *natyaveda* para mostrar as boas e más ações e sentimentos de ambos: deuses e seres humanos. É a representação dos três mundos inteiros [divino, humano, demoníaco] e não apenas dos deuses ou dos humanos. Agora, *dharma* [bem viver], *artha* [rivalizar] e *kama* [amar], humor ou lutas, ganância ou matança. Natya ensina o caminho certo àqueles que vão contra *dharma*, prazer erótico aos que procuram prazer doente, restrição aos que são indisciplinados, moderação aos que são autodisciplinados, coragem a covardes, energia ao corajoso, conhecimento ao inculto, sabedoria ao aprendiz, prazer ao rico, consolo ao triste, dinheiro ao necessitado, mente tranquila ao perturbado. Natya é a representação das maneiras dos mundos, usando várias emoções e circunstâncias diferentes. Traz paz, divertimento e felicidade, assim como conselho benéfico, baseado nas ações de pessoas (Bharata muni, 1996, capítulo I; inglês adaptado de Ghosh e traduções de Rangacharya).

isso se o teatro indiano, assim como o teatro ocidental, é apresentado visualmente e sonoramente? Em primeiro lugar, o teatro indiano, tanto em tempos remotos quanto atualmente, nunca se baseou no *agon*, em determinar formalmente vencedores e perdedores, seja nos dramas (nas peças indianas, frequentemente qualquer um pode vencer) ou em competições entre dramaturgos e atores. Não havia juízes formalmente acomodados em bancos de mármore como no Teatro de Dionísio. Portanto, não há nenhuma tentativa de quantificar a experiência de performance, de trazê-la para a égide da visualidade.

Em segundo lugar, muitas performances integravam os festejos das classes abastadas ou da realeza e continuam a ser oferecidas em casamentos ou em outras celebrações alegres. A religião, em si mesma, tem uma característica festiva, que combina atuar, adorar e comer. Separar o trabalho da diversão e o sagrado do profano tem sido mais um fenômeno ocidental do que indiano. Em terceiro lugar, até a conquista de Mughal, e, posteriormente, a chegada dos ingleses, não havia nenhum preconceito antiteatral ou puritanismo na Índia. Longe disso – as artes, impregnadas de intenso prazer sexual, eram frequentemente parte da experiência religiosa.

A Índia de hoje é menos aberta à mistura rásica de arte, sensualidade e festa do que antes da chegada dos Mughals e dos britânicos. Mas imaginar as performances do período do drama sânscrito (séculos IV-XI da Era Comum), como é indicado pelas esculturas e pinturas em sítios como Khajuraho, o templo de Mamallapuram, ou as "cavernas do teatro" de Ajanta, pode nos aproximar mais da experiência que eu estou relatando.

> O estilo de Ajanta aproxima-se, tanto quanto isso seja possível para um artista, de uma aprazível interpretação de sensações táteis normalmente experimentadas em nível subconsciente. Elas são mais sentidas do que visualizadas quando o olho está subordinado a uma total receptividade de todos os sentidos. [...] A rainha sentada com a mão flutuando é desenhada de modo que se obtenham informações sobre o objeto desenhado, as quais não seriam possíveis se ele fosse visto de um ponto de vista único e fixo; com a mão [...] A lógica desse estilo demanda que os movimentos e os gestos somente possam ser descritos em termos da área ou do espaço em que eles ocorrem; nós não podemos identificar uma figura, exceto comparando a sua posição com outras ao seu redor [...]. Poder-se-ia dizer que o artista de Ajanta está preocupado com a ordem da sensualidade, que difere da ordem da razão. (Lannoy, 1971, p. 48-49)

Richard Lannoy sustenta que o drama sânscrito – algo sobre ele é descrito e teorizado no NS – é como as pinturas de Ajanta:

> A estrutura e a ornamentação das cavernas eram deliberadamente destinadas a induzir participação total durante as caminhadas em círculo que fazem parte dos rituais. A acústica de um Ajanta vihara, ou sala de reuniões (VI Caverna), é tão poderosa que qualquer som mais demorado continua a ecoar pelas paredes. Essa estrutura parece ter sido ajustada como um tambor. (43)

Essa sintonização não foi fortuita. As cavernas de Ajanta foram construídas pelo homem, cavadas e esculpidas em rocha sólida. Lannoy continua:

> Em ambos os casos [as cavernas, o teatro] a participação total do espectador foi assegurada por uma combinação habilidosa de experiências sensoriais. O efeito *wraparound* (envolvente) das cavernas foi transmitido no palco adaptando-se o virtuosismo tecnicamente brilhante do encantamento de Vedic e a ciência fonética às necessidades do estilo de drama poético mais ricamente configurado do mundo. (54)

O NS fornece os detalhes concretos desse estilo, que, no seu íntimo, não é literário, mas teatral, não é dominado ou conduzido pelo enredo. O teatro e a dança clássicos da Índia não possuem início, meio e fim claros, valendo-se antes de uma "narração aberta", um menu composto por diversos itens deleitáveis – derivações, desvios, digressões prazerosas – e nem todos eles podem ser saboreados em uma única sessão. As performances referidas pelo NS ocorreram durante dias ou semanas. Eram festivais, parte de celebrações multifacetadas que também incluíam festejos e participação integral da plateia no complexo de apresentações. Isso ainda persiste nos dias de hoje, como se vê em formas festivas religiosas populares, tais como Ramlila, Raslila e canto e dança bhajan, com suas caminhadas em círculos, entoação de hinos, danças de transe, partilha de alimentos e encenação de teatro *wraparound* ou com iluminação ambiente. Nem tudo acontece de um jeito ou de outro. Há muito movimento – real e conceitual – de um tipo de ação para outro. Em determinados momentos dessas performances festivas, os participantes ficam atrás e assistem ou ouvem; e, em outros, eles participam. Essa mistura de teatro, dança, música, comida e devoção religiosa é, para muitos participantes, uma experiência plena, satisfatória e prazerosa que não pode ser reduzida a nenhuma categoria única – religiosa, estética, pessoal ou gustativa. Esse tipo de evento gera experiências que dissolvem diferenças, ainda que por pouco tempo. Esse tipo de experiência é difícil de ser medido de dentro para fora. A estética ocidental deriva do teatro grego, que já havia sido reinterpretado durante o Renascimento. Os resultados são variações do proscênio (palco) adaptado para o drama ou do teatro de palco frontal que ainda são predominantes nos dias de hoje. A estética Rasa é muito diferente. Não é algo que acontece diante do espectador, uma visão para os

olhos, mas "no trato gastrointestinal", uma experiência que ocorre dentro do corpo e envolve o sistema nervoso entérico.

O trato gastrointestinal – esôfago, estômago, intestinos e vísceras – possui o seu próprio sistema nervoso. Esse sistema não substitui ou se apropria do cérebro. Ele, antes, opera ao lado do cérebro, ou – do ponto de vista evolutivo – "diante de" ou "sob" o cérebro.

O sistema nervoso entérico

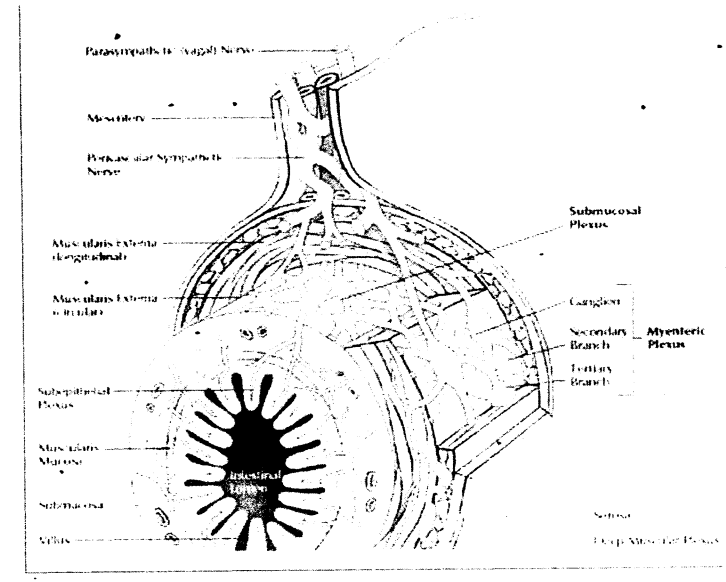
Vamos falar um pouco sobre neurobiologia. De acordo com estudos recentes, existe literalmente um cérebro na barriga. Pesquisa básica nessa área foi realizada por Michael D. Gershon (leia a obra *The Second Brain – O Segundo Cérebro*, 1998 –, desse autor), a qual foi resumida no *New York Times* por Sandra Blakeslee:

> O cérebro do sistema gastrointestinal, conhecido como sistema nervoso entérico [SNE], está localizado em bainhas do tecido que reveste o esôfago, o estômago, o intestino grosso e o cólon. Considerado uma entidade individual, é uma rede de neurônios, neurotransmissores e proteínas que transmitem impulsos nervosos entre os neurônios, apoiam células tais como as encontradas no próprio cérebro e um complexo circuito que lhe permite agir de modo independente, aprender, lembrar e, como diz o ditado, ter intuições. (1996, C1)

O SNE deriva da "crista neural", um feixe de células afins que são formadas em mamíferos e pássaros no início da gênese embrionária: "Uma seção se transforma no sistema nervoso central. Outra migra para se tornar o sistema nervoso entérico. Somente mais tarde os dois sistemas nervosos são conectados através de um cabo denominado "nervo vago". (Blakeslee, 1996, C3). De acordo com Gershon:

> O SNE assemelha-se ao cérebro e difere tanto fisiologicamente quanto estruturalmente de qualquer outra região do SNP [sistema nervoso periférico].[87] [...] As entranhas das aves e dos mamíferos são colonizadas por células emigradas do nervo sacral, bem como do nível de vigília da crista neural. [...] O SNP contém mais neurônios do que a medula espinhal e, ao contrário de outras regiões do SNP, o SNE é capaz de mediar atividade reflexa na ausência de impulso nervoso do sistema nervoso central. De fato, a maior parte dos neurônios do SNE não é diretamente inervada por um impulso pregangliônico a partir do cérebro ou da medula espinhal. A independência funcional do SNE está espelhada em sua composição química e em sua estrutura. (Gershon *et al.*, 1993, p. 199)

[87] O sistema nervoso periférico (SNP) consiste em grande número de células nervosas por todo o corpo, conectadas ao cérebro via a espinha dorsal. O SNP recebe a entrada sensória, que, então, é transmitida ao cérebro, no qual é "interpretado" nos vários tipos de toques: calor/frio, dor, faz cócegas, etc. Os sinais são enviados de volta do cérebro, o que resulta em movimentos físicos, e assim por diante. O NE é parte do SNP, mas é, estrutural e operacionalmente, muito diferente do resto do SNP. O NE, na maioria, opera independentemente do cérebro, embora esteja ligado ao cérebro via o nervo vago.



1- O sistema nervoso entérico é composto por dois plexos ganglionados, ou redes de massas cinzentas de tecido nervoso, que envolvem os intestinos. O plexo mioentérico maior está localizado entre as camadas circular e longitudinal dos "muscularis externa", ou músculos externos dos intestinos. Esse plexo contém neurônios responsáveis pelo movimento e pela mediação da produção de enzimas por órgãos adjacentes. O plexo "submucoso" menor contém células sensoriais que "conversam" com os neurônios motores do plexo mioentérico, bem como com as fibras motoras que estimulam secreções intestinais. Observe o nervo vago no centro superior do diagrama. (Desenho de Michael D. Gershon e legenda adaptada de Gershon e Erde; cortesia de Michael Gershon.)

E novamente, tal como resumido por Blakeslee:

> Até relativamente pouco tempo atrás, acreditava-se que os músculos e nervos sensoriais do sistema gastrointestinal estivessem ligados diretamente ao cérebro, e que o cérebro controlava esse sistema através de

> duas vias que possuíam maior ou menor nível de atividade [...]. O sistema gastrointestinal era simplesmente um tubo com reflexos simples. O problema é que ninguém tinha se dado ao trabalho de contar as fibras nervosas no sistema gastrointestinal. Quando o fizeram [...], ficaram surpresos ao constatar que o sistema gastrointestinal contém 100 milhões de neurônios – mais do que a medula espinhal. Contudo, o nervo vago envia apenas alguns milhares de fibras nervosas para o sistema gastrointestinal. (Blakeslee, 1993, C3)

Isso significa que o sistema gastrointestinal – esôfago, estômago, intestinos e vísceras – possui o seu próprio sistema nervoso. Esse sistema não substitui ou se apropria do cérebro. Ele, antes, opera ao lado do cérebro, ou – do ponto de vista evolutivo – "diante de" ou "sob" o cérebro.

> O sistema nervoso entérico é [...] um remanescente de nosso passado evolutivo que foi mantido. [ ] Ele tem estado presente em cada um de nossos antepassados durante os milhões de anos de evolução que nos separam do primeiro animal dotado de coluna vertebral. [ ] O sistema nervoso entérico é um centro de processamento de dados moderno, vibrante, que nos permite realizar algumas tarefas muito importantes e desagradáveis, sem realizar qualquer esforço mental. Quando o sistema gastrointestinal se torna perceptível, por exemplo, como em caso de azia, cólicas, diarreia ou constipação, ninguém fica entusiasmado. Poucas coisas são mais aflitivas do que um sistema gastrointestinal ineficiente com sentimentos. (Gershon, 1999, p. xiv)

Mas e os sentimentos emocionais? Em dezembro de 2000, enviei um e-mail para Gershon sobre a "estética da Rasa" e o SNE. Ele respondeu:

> Obrigado por sua carta. Você está tocando em uma ferida e, certamente, está correto em dizer que nós no Ocidente, que nos consideramos cientistas "sólidos", não levamos o pensamento oriental muito a sério. O problema de boa parte do pensamento oriental é que ele não se baseia em observações documentáveis. Não se podem quantificar ideias sobre sentimentos fortes ou poder profundo. Assim, nós ignoramos as ideias orientais sobre o umbigo, ou as tomamos como metáforas, as quais não são muito diferentes de nossas próprias metáforas sobre "intuições". Por outro lado, soube recentemente que há pesquisa quantificável que estabelece, indubitavelmente, que a estimulação do nervo vago pode ser utilizada para tratar epilepsia e depressão. A estimulação do nervo vago também melhora o aprendizado e a memória. A estimulação do nervo vago é algo que os médicos fazem e não é natural, mas 90% do vago transportam informações do sistema gastrointestinal para o cérebro. Portanto, é possível que a estimulação do nervo vago imite a estimulação natural do nervo vago pelo "segundo cérebro". Essa relação é particularmente importante em relação à condição humana do autismo. O autismo afeta o sistema gastrointestinal, assim como o cérebro. Portanto, é concebível que o autismo seja o resultado, no todo ou em parte, de uma comunicação deficiente entre os dois cérebros. Em suma, eu admito agora que o sistema gastrointestinal possa afetar seriamente as emoções. Isso me parece muito mais provável agora do que quando eu escrevi o meu livro. Seria interessante conversarmos sobre o assunto.

Essa conversa ainda não foi além desse e-mail citado, mas certamente ocorrerá. Vamos supor que, à luz da pesquisa sobre o SNE, quando uma pessoa diz "Eu tenho uma intuição", ela realmente esteja experimentando um sentimento, uma resposta neural, mas que não é controlada pelo cérebro. Vamos supor que o seu sentimento esteja localizado, ou emane do "segundo cérebro", o cérebro na barriga. Quando expresso, esse sentimento é uma emoção. Será que tais sentimentos podem ser treinados? Ou seja, que sistemas convertem "intuições" em emoções que podem ser expressas? Gershon está basicamente interessado no valor terapêutico da estimulação do nervo vago em causar ou evocar sentimentos em autistas que sofrem de falta de afetividade ou carecem de variação na gama afetiva.

A presença e a localização do SNE confirmam um princípio básico da medicina, da meditação e das artes marciais da Ásia: que a região do sistema gastrointestinal, entre o umbigo e o osso púbico, é o centro/a fonte de disponibilidade, equilíbrio e recepção, o lugar onde se originam e estão centralizadas a ação e a meditação. Um lugar afim é a base da espinha dorsal, o local de repouso de kundalini, um sistema de energia que pode ser estimulado e transmitido para o alto da espinha dorsal. Ter consciência e controle sobre o sistema gastrointestinal e a parte baixa da espinha dorsal é crucial para qualquer um que aprenda as várias performances, as artes marciais ou meditações asiáticas. Phillip Zarrilli pesquisou durante muitos anos, do ponto de vista prático e da erudição, a relação entre aquilo que na arte marcial *kalarippayattu* de Kerala é chamado de *nabhi mula* (raiz do umbigo) e o treinamento da arte da performance, centralização psicofísica e medicina ayurveda. De acordo com Zarrilli:

> Quando os impulsos são originados pelo *nabhi mula* [...] eles são "fundamentados", "centralizados", "integrados", "preenchidos", "dinâmicos". O *nabhi mula* de kalarippayattu é idêntico ao *svadhisthanam* da yoga clássica. Está localizado dois dedos acima do ânus e dois dedos abaixo da

raiz do umbigo. É nesse centro que se originam o fôlego e o ímpeto de movimentar para dentro e para fora. (1990, p. 136)

Zarrilli destaca que *nabhi mula* é "psicofisicamente" importante como fonte de sentimento e movimento, uma espécie de "preensão" (*piduttam*) ou firmeza de corpo, espírito e sentimentos que afetam o ser humano como um todo. A noção chinesa de *ch'i* e a "força de ativação" *ki* japonesa estão fortemente relacionadas ao *nabhi mula* e ao senso de *piduttam*. No teatro Nô, o *tanden*, localizado "na barriga, duas polegadas abaixo do umbigo" (Nearman, 1982, p. 346) é o centro de energia. A questão é que esse "centro" é um ponto de irradiação:

> O ator está inteiramente comprometido com um processo psicofísico em que a sua energia interna, estimulada no seu centro vital abaixo do umbigo, depois direcionada para e através das formas incorporadas de gesto externo (corpo e voz), é, no teatro Nô, evidentemente, fundamentalmente a mesma que existe no processo interno do ator *kathakali*. E é assim, apesar de a manifestação exterior do processo interno ser diferente em ambos os casos. (Zarrilli, 1990, p. 143)

Eu poderia citar muitos outros exemplos, mas Zarrilli resume a ideia muito bem:

> Em todos esses precisos momentos psicofísicos, o "personagem" está sendo criado – não na personalidade do ator, mas como uma forma incorporada e projetada/energizada/viva entre ator e plateia. Essas formas asiáticas supõem a não "suspensão da descrença", em que o ator e o espectador criam conjuntamente a figura incorporada no ator como "outro"; o "poder de presença" manifesto nesse estágio de "outro", embora incorporado nesse ator específico em um determinado momento, não está limitado àquele ego. Aquela figura dinâmica existe entre a plateia e o ator, transcendendo ambos, apontando para além dela mesma. (1990, p. 144)

O sistema rásico de resposta não exclui o olho e o ouvido durante a performance real. Entretanto, durante o treinamento, ele atua direta e fortemente sobre o SNE, o qual, sob diferentes nomes, tem sido muito importante e bem teorizado em vários sistemas asiáticos de performance, medicina e artes marciais – todos eles fortemente relacionados às culturas asiáticas. Portanto, quando eu falo que a experiência estética rásica é fundamentalmente diferente do sistema de performance teatral do Ocidente, onde a visão (olho-dominante) é predominante, não estou falando metaforicamente.

O exercício Rasabox

Mas se não for metaforicamente, então, como? Vou, primeiramente, falar sobre treinamento, e, depois, sobre performances públicas. Durante os últimos cinco anos, eu e vários colegas da East Coast Artists[88], especialmente Michele Minnick e Paula Murray Cole, desenvolvemos o exercício Rasabox. Este exercício é uma aplicação de algumas das ideias deste ensaio, uma espécie de treinamento do SNE para uso artístico[89]. Baseia-se na presunção de que as emoções são socialmente construídas, ao passo que os sentimentos são experimentados individualmente. O exercício Rasabox leva horas para ser concluído. Na verdade, ele não tem limites determinados. Ele não pode ser realizado em uma única sessão. Ele continua de um dia para o outro.

O exercício é realizado através de uma série de etapas de progressão ordenadas:

1. Desenhe ou fixe uma grade com nove caixas retangulares no chão. Todos os retângulos devem ser iguais e medir, aproximadamente, 6' × 3'.

2. "Defina", aproximadamente, cada Rasa. Por exemplo, *raudra* significa raiva, fúria, rugido; *bibhasta* significa aversão, cuspir, vomitar.

3. Usando giz de várias cores, escreva o nome de uma Rasa dentro de cada retângulo. Utilize métodos de chance matemática para determinar para qual lugar vai cada uma das Rasas. Escreva os nomes em sânscrito em alfabeto romano. Deixe o centro ou a nona caixa vazia ou desimpedida.

4. Faça os participantes desenharem e/ou descreverem cada Rasa dentro de sua caixa. Ou seja, peça a cada pessoa para interpretar a palavra em sânscrito, associar sentimentos e ideias a ela. Você deve salientar que essas "definições" e associações não são permanentes, mas apenas "para o momento atual". Esclareça também que desenhos, configurações abstratas ou palavras podem ser usados. Quando se moverem de uma caixa para outra, os participantes podem "andar sobre a linha" na borda das caixas ou pisar

[88] East Coast Artists é uma companhia que formei em Nova York no início de 1990. As produções que dirigi com a ECA são *Faust/gastronome* (1992), *Três Irmãs* (1997) e *Hamlet* (1999). O exercício de Rasabox foi desenvolvido durante oficinas de ensaio da ECA e em oficinas em NYU, em 1990. No fim dos anos 1990, trabalhei bastante com Michele Minnick e Paula Murray Cole em relação aos Rasaboxes. Minnick e Cole dirigiram várias oficinas de Rasabox em Nova York e em outros lugares. O exercício é dinâmico e continua a mudar.

[89] O exercício não é baseado na teoria, exatamente; nem faz o resultado teórico do exercício, exatamente. Antes, há uma convergência e uma interação entre o que eu penso e o que eu faço. Esta interação está aberta – essa é a razão pela qual tanto o exercício quanto a teoria estão "em desenvolvimento" e não "terminados".

totalmente fora da área da Rasabox e caminhar até outra caixa. Não há ordem de progressão de uma caixa para outra. Uma pessoa pode voltar para uma caixa quantas vezes desejar, cuidando para não apagar a contribuição de outra pessoa. Utilize todo o tempo que precisar nesse processo até que todos tenham terminado. Quando um participante tiver terminado, deve saltar para fora da área da Rasabox. Esta etapa do exercício estará concluída quando todos os participantes estiverem fora da área da Rasabox. Às vezes, o processo pode durar várias horas.

5. Quando todos estiverem em pé na borda da área da Rasabox, deve ser estabelecido um período para que todos "assimilem" o que foi desenhado/escrito. Os participantes caminham sobre a borda das caixas Rasa. Eles leem em silêncio e em voz alta o que está escrito. Eles descrevem o que está desenhado, mas não podem fazer perguntas. Da mesma forma, nenhuma explicação pode ser dada.

6. Pausa. Silêncio

RAUDRA	BIBHASTA	BAYANAKA
KARUNA	SHANTA	SRINGARA
HASYA	VIRA	ADBHUTA

Grade Rasabox com uma rasa escrita em cada Box (figura de Richard Schechner).

7. Alguém toma a decisão de entrar em uma caixa. A pessoa assume/faz uma pose relacionada a essa Rasa: por exemplo, a pose de *sringara* ou *karuna*... ou qualquer outra. A pessoa pode fazer a pose de uma Rasa ou de todas as oito Rasas que possuem nomes. (Lembre-se de que a nona caixa ou caixa central está "vazia".) Uma pessoa pode se mover de uma caixa para outra ao longo da borda ou sobre as linhas – e, nesse caso, o movimento é "neutro". Mas se alguém pisar dentro de uma caixa, deverá fazer uma pose rásica. Essa fase continua até que todos tenham tido pelo menos uma chance de entrar e fazer poses dentro das Rasaboxes.

8. Igual ao item 7, mas agora, além de fazer a pose, o participante emite um som.

Nas etapas 7 e 8, não há "reflexão". Apenas faça a pose e/ou emita um som, independentemente do que esteja "lá" associado à Rasa. Mova-se rapidamente de uma Rasabox até a subsequente. Não importa o grau de "beleza", "verdade" ou "originalidade" da pose ou do som. Apenas faça o que foi solicitado. Porém, assim que você estiver fora das caixas, reflita sobre o modo pelo qual você compôs a sua Rasa e como se sentiu em uma Rasa composta. Em outras palavras, comece a explorar a distinção entre sentimentos (experiência) e emoção (expressão pública de sentimentos). Não importa qual deles ocorreu antes. É a pergunta sobre o ovo e a galinha, sem uma resposta correta.

De fato, as primeiras poses/sons têm a qualidade de clichês sociais – do "já conhecido" que se encaixou nas Rasas, por ser superficialmente conhecido. Grandes risadas para *hasya*, punhos cerrados para *raudra*, choro para *karuna*, e assim por diante. A distância entre o estereótipo e o arquétipo não é grande. Mais cedo ou mais tarde, o estereótipo/arquétipo social será ampliado por gestos e sons mais íntimos, pessoais, peculiares, inesperados. A prática leva a tais escolhas. A estrada do exterior para o interior = a estrada do interior para o exterior.

9. Mova-se rapidamente de uma caixa para a outra. São mudanças rápidas, sem tempo para refletir antes.

Aqui, nós estamos começando a lidar com a convocação feita por Antonin Artaud aos atores que são "atletas de emoções". Competições atléticas vêm à mente. Um jogador de basquete senta-se nas linhas laterais, quieto, com a toalha sobre o ombro. Mas quando é chamado para entrar no jogo, ele explode com energia, participa do jogo, demonstra um alto rendimento e fica inteiramente concentrado em sua tarefa. Ouve-se um apito, e o atleta relaxa. O intervalo termina, e o atleta volta para o jogo. Uma das metas do exercício Rasabox é preparar os atores para se movimentarem com o mesmo domínio de uma emoção para outra, em uma sequência aleatória ou quase aleatória, sem preparo entre as exibições emocionais, e com pleno comprometimento com cada emoção. O que acontece no nível dos sentimentos não pode ser determinado – assim como com os atores na Índia: alguns praticantes do exercício Rasabox "sentem" o exercício, outros não.

10. Duas pessoas entram, cada uma em sua própria caixa. No início, elas simplesmente fazem as Rasas, sem que uma preste atenção à outra. Porém, elas logo iniciam um "diálogo" com as Rasas – e passam rapidamente de uma caixa para outra. Então, *sringara* enfrenta *vira* e *vira* move-se até *adbhuta*; após um instante, *sringara* corre ao longo da linha até *bibhasta* e *adbhuta* pula até *bhayanaka*.

Na etapa 10, aparecem muitas combinações novas. Os participantes começam a encontrar coisas que estão longe de serem clichês sociais. Aqueles que estão fora frequentemente se divertem, às vezes ficam assustados ou emocionados. "Algo" está acontecendo, embora não possa ser expresso em palavras. Algumas pessoas ficam hesitantes no momento de entrarem nas caixas. O exercício é expressivo e é também um bisturi que corta profun-

damente as pessoas. Paradoxalmente, ao desempenhar diferentes máscaras emocionais, os participantes descobrem aspectos dos seus seres que estavam ocultos – às vezes, até deles mesmos.

11. Os participantes trazem textos – ou seja, monólogos de peças conhecidas ou material escrito apenas para o exercício. Cenas de dramas são representadas por duas ou até três pessoas. O texto permanece fixo, mas as Rasas se deslocam, sem planejamento prévio. Assim, por exemplo, Romeu é completamente *sringara,* mas Julieta é *karuna*; depois, subitamente, Julieta pula para *bibhasta* e Romeu até *adbhuta*. E assim por diante – as combinações possíveis são quase infinitas. Ocasionalmente, Romeu e Julieta estão na mesma caixa.

Nesse estágio, os atores testam as muitas possibilidades diferentes de qualquer texto. Ou, antes, os textos são revelados como não sendo fundamentais, mas permeáveis, abertos, amplamente interpretáveis.

12. As cenas são representadas com uma Rasa subjacente, sobre a qual porções são representadas em diferentes Rasas.

Aqui se começa a ver como uma produção inteira pode ser mapeada como uma progressão de Rasas. A progressão podia ser registrada ou improvisada em cada performance. Há ainda mais possibilidades. O exercício Rasabox deve ser interminável. Não se destina a ser um "exemplo verdadeiro" de uma performance baseada no NS. Na verdade, o que se obtém com o exercício Rasabox não é parecido com o que se vê em qualquer performance indiana tradicional. Na verdade, o exercício aponta para possibilidades criativas sugeridas pela teoria subjacente do NS. Em vez de ser "um exemplo" daquela teoria, ele "se origina" dela.

A caixa vazia

E a caixa vazia que está no centro? Historicamente, não havia *shanta* Rasa, até que Abhinavagupta a adicionou alguns séculos após a compilação do NS. No exercício, assim como no desenvolvimento histórico da teoria da Rasa, a "nona Rasabox" é especial. O que acontece lá? No exercício, uma pessoa somente pode entrar nessa caixa – o espaço *shanta* – quando tiver atingido "clareza". O que isso significa não é para ser dito por quem dirige o exercício. Cada pessoa terá seus próprios critérios para definir a clareza plena, total. Nos anos em que eu dirigi o exercício Rasabox, a *shanta* foi muito raramente ocupada, uma ou duas vezes. Não pode haver desafio em tal posição. Então, o que acontece se a pessoa "não tiver realmente clareza"? Como pode outra pessoa explicar? E

talvez isso seja verdade, talvez o participante tenha superado todos os *samsara*, toda a confusão de sentimentos, a confusão das emoções mistas; o barulho da mudança. Não cabe a mim julgar.

A estética Rasa na performance

Agora vou mudar o foco do treino para a performance. O teatro, a dança e a música indianos não são banquetes. Em *odissi, bharatanatyam, kathakali, kathak,* etc. os atores dançam, fazem gestos, personificam e, às vezes, falam e cantam. Ocasionalmente, a queima de incenso perfuma o ar. Porém, na maior parte das vezes, os dados sobre a performance são transmitidos do ator para o participante do mesmo modo que no Ocidente (e em outros lugares): através dos olhos e dos ouvidos. Como é a performance rásica?

Quando se assiste aos tradicionais gêneros indianos, vê-se o ator olhando para as próprias mãos enquanto elas formam diferentes hastas ou *mudras* – gestos precisos com significados muito específicos. Tal autoestima não é narcisismo no sentido ocidental. *Abhinaya* significa, literalmente, levar a performance até os espectadores – e o primeiro espectador é o próprio ator. Se o "eu" que está observando se sentir tocado pela performance do "eu" que está atuando, a performance será bem-sucedida. Essa divisão não é exatamente uma *verfremdungseffkt* brechtiana, mas também não é inteiramente diferente. Brecht quis criar um espaço entre o ator e a performance, a fim de inserir um comentário social. O ator rásico abre um espaço liminar para permitir mais atuação – improvisação, variação e diversão.

O ator torna-se um participante. Quando é tocado por sua própria performance, ele é afetado não como o personagem, mas como um participante. Assim como os outros participantes, ele pode apreciar a situação dramática, a crise, os sentimentos do personagem que ele está representando. Ele irá representar as emoções daquele personagem e, ao mesmo tempo, experimentar seus próprios sentimentos sobre aquelas emoções. Onde ele experimenta tais sentimentos? No SNE, no sistema gastrointestinal – dentro do corpo que está dançando, ouvindo música, encenando uma situação dramática. Os outros participantes – a plateia – são duplamente afetados: pela performance e pela reação do ator a sua própria performance. Ocorre um *feedback* empático. A experiência pode ser extraordinária.

No teatro ocidental ortodoxo, os espectadores respondem de maneira empática ao "como se" dos personagens da narrativa. No teatro rásico, os participantes encaram com empatia a atuação dos atores. Essa empatia maior com o

ator do que com o enredo é o que permite ao teatro indiano "perambular" para explorar desvios e caminhos ocultos, reviravoltas na performance. Aqui, a Rasa e a Raga (a forma musical indiana clássica) são análogas. O interesse dos participantes não está vinculado ao da história, mas à encenação da história; os participantes não querem "ver o que acontece depois" e sim "experimentar o modo pelo qual o ator representa o que quer que esteja ocorrendo". Não existe imperativo narrativo que imponha um padrão para as peças, incluindo desenvolvimento, clímax, reconhecimento e resolução. Ao contrário, tal como na meditação sexual *kundalini*, há muitos adiamentos toleráveis – um delicioso atraso na resolução.

Eu estou aqui expondo uma teoria de recepção – até porque a autoestima do ator é uma recepção de sua própria performance. Isso precisa ser mais bem elaborado. Um tratado sobre *abhinaya* instrui o dançarino a cantar com a garganta, expressar o sentido daquela canção com gestos, mostrar como se sente usando os olhos, e marcar o tempo com os pés. E cada ator conhece o tradicional adágio: aonde vai a mão, os olhos seguem-na; aonde os olhos vão, a mente os segue; aonde a mente vai, as emoções seguem-na; e aonde as emoções são expressas, haverá Rasa. Uma performance de emoções tão logicamente estruturadas aponta para o "eu". Não o "eu" enquanto ego pessoal, mas o *atman* ou o eu absoluto profundo, o eu que é idêntico ao universo absoluto, o *Brahman*.

Comer no modo tradicional da Índia significa levar a comida diretamente até a boca com a mão direita. Não é utilizado um instrumento intermediário, como um garfo ou uma colher. Às vezes, um pão sírio é usado para limpar a comida, ou como suporte dela; às vezes, arroz é usado para umedecer o caril. Porém, em todos os casos, a comida, transportada no dedo indicador e no dedo médio, é levada para dentro da boca por um movimento do polegar. Além de experimentar a comida, o comensal sente o sabor dos seus próprios dedos. O ator, observando as *mudras*, se envolve em um tipo de "alimentação teatral". Como na autoalimentação, as emoções de uma performance são, primeiramente, transmitidas para o ator e os participantes por meio das mãos.

As artes cênicas ortodoxas do Ocidente continuam mantendo os atores separados dos espectadores. Os palcos são elevados; as cortinas estabelecem uma fronteira; os espectadores estão fixados em seus assentos. Os principais artistas, estudiosos e críticos não encaram a sincronicidade e a sinestesia com simpatia. Alimentação, digestão e excreção não são considerados adequados para manifestar prazer estético. Os locais onde essas funções são realizadas – à exceção de concertos de rock, *raves* e jogos esportivos – se inserem mais no domínio da arte cênica. A antiga arte cênica contava com Carolee Schneemann, Allan Kaprow, Shiraga Kazuo, Hermann Nitsch, Chris Burden, Stelarc, Paul McCarthy e outros. Mais tarde, vieram Mike Kelley, Karen Finley, Annie Sprinkle,

Ron Athey e Franko B. – todos eles insistiram na ideia de tornar "o corpo" explícito (veja Schneider, 1997, e Jones, 1998). O trabalho deles começou a eliminar diferenças entre o interior e o exterior; a enfatizar a permeabilidade e a porosidade; a explorar o sexual, o mórbido; o excretor, o úmido e o malcheiroso. As performances usavam sangue, sêmen, saliva, fezes, urina – bem como comida, tinta, plásticos e outros materiais extraídos principalmente do "literal" e não do "faz de conta". Superficialmente, esse trabalho não é muito asiático, mas, em um nível subjacente teórico, ele é extremamente rásico.

Esses tipos de performances precisam ser estudados em termos de estética Rasa. Isso significa dar atenção ao crescente apetite pelas artes que envolve estímulos e experiências viscerais; performances que insistem em compartilhar experiências com os parceiros e participantes; trabalhos que tentam evocar terror e celebração. Tais performances são frequentemente muito pessoais, mesmo quando não são mais privadas.

O que eu estou pedindo ultrapassa a arte cênica. A estética Rasa suscita questões relacionadas ao modo pelo qual o sistema sensorial como um todo é, ou pode ser, usado nas performances. O olfato, a gustação e o tato estão pedindo seu lugar à mesa[90]. Portanto, eu estou fazendo uma afirmação muito mais abrangente – e enviando um convite mais geral. Eu estou convidando para uma investigação sobre a teatralidade enquanto oralidade, digestão e excreção, em vez de, ou além de uma teatralidade como algo apenas, ou, principalmente, para os olhos e os ouvidos.

O que eu estou dizendo é que, na prática, a performance teatral já está sendo experimentada em outros lugares, e agora é o momento de a teoria também acompanhar essa mudança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSLANDER, Philip. Looking at Records. *TDR*, 45, I (T169), p. 77-83, 2001.

BANES, Sally. Olfactory Performance. *TDR*, 45, I (T169), p. 68-76, 2001.

BHARATA-MUNI. *The Natyasastra*. Translated and edited by Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967.

[90] O trabalho de Constance Classen, David Howes e o grupo de acadêmicos associados desenvolvem uma antropologia e uma estética dos sentidos. Veja *The Varieties of Sensory Experience* (1991) editado por Howes, em Classen, *The Color of Angels* (1998). Em abril de 2000, Classen, Howes, Jim Drobnick e Jennifer Fisher convocaram "Sentidos Incomuns: Uma Conferência Internacional dos Sentidos em Arte e Cultura" na Universidade de Concórdia, em Montreal, com 180 apresentadores. Para papéis adaptados dessa conferência, veja Auslander (2001), Banes (2001) e Borsato (2001).

_____. *The Natyasastra*. Translated and edited by Adya Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.,1996.

BLAKESLEE, Sandra. Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Cramps, Butterflies, and Valium. *The New York Times*, 23 January, CI-3, 1996.

BORSATO, Diane. Sleeping with Cake: and other affairs of the heart. *TDR*, 45, I (T169), p. 59-67, 2001.

BYRSKI, Christopher. *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, Pvt. Ltd.,1973.

CLASSEN, Constance. *The Color of Angels*. London: Routledge, 1998.

GERSHON, Michael D. *The Second Brain*. New York: Harper Perennial, 1999.

_____. Personal email correspondence. December, 2000.

GERSHON, Michael D.; ALCMENE Chalazonitis; TAUBE, P. Rothman. The Neural Crest to Bowel: Development of the Enteric Nervous System. *Journal of Neurobiology*, 24, 2, p. 199-214, 1993.

GERSHON, Michael; S. M. Erde. The Nervous System of the Gut. *Gastroenterology*, 80, p. 15-71, 1981.

HOWES, David. *The Varieties of Sensory Experience*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

JONES, Amelia. *Body Art*: Performing the Subject. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

LANNOY, Richard. *The Speaking Tree*. London: Oxford University Press, 1971.

NEARMAN, Mark J.; KAKYO, Zeami's. Fundamental Principles of Acting. *Monumenta Nipponica*, 37, 3, p. 333-74, 1982.

PARTRIDGE, Eric. *Origins:* A Short Etymological Dictionary of Modern English. London: Routledge and Kagen Paul, 1966.

SCHNEIDER, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

SHIPLEY, Joseph T. *Origins of English Words:* A Discursive Dictionary of Indo-European Roots. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

SPARIOSU, Mihai. *Dionysus Reborn*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

VATSYAYAN, Kapila. *Bharata*: The Natyasastra. New Delhi: Sahitya Akademi, 1996.

WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. London: Tavistock Publications, 1971.

ZARRILLI, Phillip. What Does It Mean to 'Become the Character': Power, Presence, and Transcendence in Asian In-Body Disciplines of Practice. In: *By Means of Performance*. Edited by Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press,1990, p. 131-48.

A RUA É O PALCO

(*The street is the stage* – de *The Future of the Ritual*)

Tradução de Augusto Rodrigues

Quero dizer nossa coisa é para a TV. Nós não queremos chegar ao Meet the Press. *Que droga é essa? Nós queremos Ed Sullivan, [o] Show de Johnny Carson, nós queremos a porcaria pra onde as pessoas olhem e achem o máximo.*

Abbie Hoffman (1969a, p.48)

[Uma república constitucional] não pode, para sempre, suportar um carnaval contínuo nas ruas de suas cidades e nos campus *universitários da nação. A menos que um debate sábio substitua a orgulhosa postura hostil, agora tão de costume, a razão será consumida e a morte da lógica certamente virá em seguida.*

Vice-presidente Spiro Agnew, maio de 1969[91]

...a antiga autoridade e a verdade fingem ser absolutas, ter uma importância extratemporal. Portanto, seus representantes são melancolicamente sérios. Eles não podem e nem querem rir; eles andam majestosamente orgulhosos, consideram seus adversários os inimigos da verdade eterna e os ameaçam com perene punição. Eles não se veem no espelho do tempo, não percebem sua própria origem, limitações e fim; eles não reconhecem suas próprias faces ridículas ou a cômica natureza das suas pretensões para eternidade e imutabilidade. E, portanto, esses personagens chegam ao fim dos seus papéis ainda sérios, embora seus espectadores tenham rido por muito tempo... O tempo transformou a velha verdade e a autoridade em um boneco de Mardi Gras, *um monstro ridículo que a multidão alegre dilacera em pedaços no mercado.*

Mikhail Bakhtin (1984, p. 212-13)

[91] O vice-presidente Agnew proferiu essas palavras em um discurso perante Young Presidents Organization, em Honolulu. Em 1973, ele foi forçado a demitir-se do cargo, por causa de corrupção e recebimento de suborno enquanto governava em Maryland, onde, nos anos 1960, ele era executivo e governador do Condado de Baltimore. Seu discurso de Honolulu é citado em Baxandall (1969, p. 52).

O papel do revolucionário é criar um teatro que cria um modelo revolucionário como referência. O poder de definir é o poder de controlar... O objetivo do teatro é reunir o maior número possível de pessoas para superar o medo de agir. À medida que vivemos nossas fantasias, nós criamos a realidade por onde quer que sigamos.

Jerry Rubin (1970, p. 142-3)

Qual é a relação entre "as autoridades" e "as pessoas", quando as pessoas ocupam ruas, praças, centros da cidade e prédios públicos? As festas de carnaval alimentam a loucura, a bebedeira, sensações e comportamentos sexuais – ou a própria ação de se apropriar dos espaços, de "libertá-los", faz com que as pessoas fiquem enlouquecidas? É por acaso que desfiles oficiais consistam de retângulos arrumados, bandos contáveis, marchando compassadamente e sob os olhares fixos de críticos, enquanto o não-oficial aglomerado das massas fica rodando em círculos, rodopiando, indo de um lado para o outro, com inúmeras situações que geram tensões em larga escala e em situações particulares? E por que é que essas aglomerações não oficiais evocam, permitem ou celebram o erótico, enquanto os desfiles oficiais são, normalmente, associados com o militarismo? Uma única dramaturgia pode explicar demonstrações políticas, *Mardi Gras*[92] e tipos similares de carnavais, fins de semana de *Spring Break* e dramas rituais?

Eu faço essas perguntas em relação a seis acontecimentos escolhidos por conta de suas áreas e diversidade cultural:

1. O movimento pela democracia, centralizado na Praça Tiananmen, de Pequim, de abril a junho de 1989.
2. A queda do Muro de Berlim e outros acontecimentos na Europa Oriental na queda de 1989.
3. A demonstração contra a Guerra do Vietnã em Washington, em maio de 1970, protestando contra os bombardeios americanos do Camboja e o assassinato de quatro estudantes da Universidade Estadual de Kent pela Guarda Nacional.
4. O *Mardi Gras* de Nova Orleans e a celebração Gasparilla de Tampa.
5. *Spring Break* na Praia de Daytona.
6. *Ramlila* de *Ramnagar*, um drama ritual de 31 dias do norte da Índia.

[92] Nota da revisão: terça-feira gorda, terça-feira de Carnaval.

Festivais e carnavais – quase, mas não exatamente da mesma forma – são eventos teatrais cômicos: cômico em desejo, mesmo se, às vezes, trágicos em desfecho. Quando as pessoas vão em massa às ruas, elas estão celebrando as possibilidades de fertilidade da vida. Elas comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia umas das outras. Elas colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem efígies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários, ou para ostentar o exorbitante, mas também para expressar a multiplicidade de cada vida humana. Encenar temas proibidos é arriscado, então, as pessoas usam máscaras e fantasias. Elas protestam, muitas vezes por meios da farsa e da paródia, contra o que é opressivo, ridículo é ultrajante. Quando uma pessoa se junta a muitas como parte delas e seus parceiros ao mesmo tempo, não se trata apenas de ato relativo ao sexual, é também uma atividade social e politicamente geradora. As festividades expõem ao olhar geral os fatos básicos (e, portanto, corporais) da vida e morte humanas, de modo divertido, blasfematório e obsceno, a fim de aprová-los e/ou ridicularizá-los. Tais brincadeiras desafiam a afirmação da cultura oficial em relação à autoridade, estabilidade, sobriedade, imutabilidade e imortalidade.

Às vezes, as ações nas ruas trazem mudanças – como na Europa Oriental, em 1989. Mas, a maioria de tais cenas, comemorativas e violentas, termina com a velha ordem restaurada. Frequentemente, a antiga ordem patrocina uma crença temporária sobre si mesma. Obedecendo a calendários rigorosos, e confinando-os aos bairros designados, as autoridades podem manter o controle desses carnavais e preparar a polícia. Mas, apesar de tais preparações, rebeliões aumentam, para quase clímax musical, em torno das datas sacralizadas – aniversários das mortes ou funerais de heróis e mártires, ou revoltas populares (como na China), ou a época de Natal e a aproximação do Ano Novo (como na Europa Oriental). Permitir que as pessoas se reúnam nas ruas é sempre flertar com a possibilidade de improvisação – o inesperado pode acontecer.

Revoluções, em seus períodos iniciais, são carnavalescas. Escrito na parede da Sorbonne, em 1968: "Quanto mais eu faço amor, mais eu quero fazer revolução – quanto mais eu faço revolução, mais eu quero fazer amor" (Baxandall, 1969, p. 65). Isso se deve a que tanto a revolução quanto o carnaval deixam um espaço livre para satisfazer desejos, especialmente desejos sexuais e de embriaguez, um novo tempo para realizar as relações sociais de modo mais livre. As pessoas se mascaram e se fantasiam ou agem de maneiras a não serem elas próprias. Esses comportamentos são quase sempre excessivos em relação à vida comum. Às vezes, as pessoas bebem, transam, roubam, queimam, se revoltam e matam; ou se vingam daqueles que elas julgam que erraram com elas. Mais cedo ou tarde, em um momento definido – quando a igreja tocar os sinos

na quarta-feira de cinzas, quando as escolas recomeçarem a funcionar após as férias de primavera, quando um novo governo estiver firme no poder –, o período liminar termina e indivíduos estarão inseridos ou reinseridos nos seus (às vezes novos, às vezes velhos, mas sempre definidos) lugares na sociedade. "Festividade, forma cerimonial e a transgressão de limites sociais são animados com o sentimento mais forte possível de solidariedade e afiliação comunitária" (Bristol, 1985, p. 30).[93]

Tudo bem, mas e sobre a violência, a desarmonia e a representação de diferenças irreconciliáveis? René Girard demonstra que "a proposta fundamental das festas é configurar o palco para um ato sacrifical que marca de uma vez só o clímax e o término das festividades" (Girard, 1977, p. 119). Michael Bristol (1985, p. 33) explica:

> Uma vítima substituta é assassinada a fim de evitar algo mais terrível, violência indiscriminada entre os membros da mesma comunidade. Este assassinato sacrifical [eventos tais como execuções públicas ou representações como as da tragédia grega] é o significado até certo ponto misterioso de toda religião e, assim, de toda vida social.

O sacrifício festivo é necessário para prevenir a sociedade contra uma "queda em uma interminável violência" (Girard, 1977, p. 120). Roger Caillois vai ainda mais além:

> Na sua forma pura, o festival deve ser definido como o paroxismo da sociedade, purificando e renovando-a simultaneamente. O paroxismo não é somente um clímax do ponto de vista religioso, mas também de um ponto de vista econômico: É o momento de circulação da riqueza, do mais importante negócio, de prestígio ganho através da distribuição de reservas acumuladas. Parece uma adição que manifesta a glória da coletividade, que inspira o melhor no ser humano. (Caillois, 1959, p. 125-6)

Os *potlatches*[94] dos nativos norte-americanos na costa do Pacífico, no final do século XIX, são exemplos claros do que Caillois estava falando. A destruição pública de bens era, ao mesmo tempo, uma exibição de riqueza e um ato de desperdício violento. Após uma grande *potlatche*, nada era deixado além do necessário para se voltar e juntar os recursos para encenar outra festa. Diferentemente

[93] Bristol está ecoando ideias primeiramente anunciadas, no início do século XX, por Arnold Van Gennep, 1908, e Émile Durkheim, 1915. Veja, também, Victor Turner, 1967, 1969, 1974, 1977, 1982 e 1983, para suas emendas a Van Gennep e Durkheim, assim como para suas próprias teorias a respeito da liminaridade, o processo ritual e antiestrutura.

[94] Nota da revisão: cerimônia dos nativos da América do Norte.

da Saturnalia Romana, em que um escravo era pego como bode expiatório e sacrificado, ou do teatro ateniense de Dionísio, em que atores fingiam sofrer e morrer, os participantes das *potlatches* abriam mão do objeto real: a substância material da sua riqueza.

Caillois considerou os modernos carnavais europeus "como ecos moribundos dos antigos festivais... um tipo de atavismo, uma herança dos tempos na qual se sentiu vitalmente necessário reverter tudo ou cometer excessos na época do ano novo" (Caillois, 1959, p. 123). Como aponta Bristol, nos tempos modernos, o aparato estatal assume o comando da festividade, a função de garantia da solidariedade social. Desfiles retangulares e lineares substituem as mais centrifugadas e caóticas coreografias de carnaval. O Estado teme o tráfego desregulado. Ocasionalmente, na Europa e América europeizada, festivais foram cortados em tamanho, rodeados de regulamentos, transformados em uma câmara de estímulo ao comércio, cooptados pelo apetite do capitalismo por lucro, relativamente assexuados (Miss América, no mínimo, fingia ser "inocente") e serviram como modelos de ordem social e conformidade. Com raras exceções, festivais atuais e carnavais não são inversões da ordem social, mas espelhos dela mesma. "Senhores da desordem", na *Mardi Gras* ou *Gasparilla*, são raramente abatidos pelas classes baixas ou oprimidas ou capazes de regular (mesmo por um dia). Por exemplo, o desfile de *Halloween* de Nova York – originado, em meados de 1960, como uma exibição de (*gays*, em sua maioria) travestis, mascarados e devotos fantasiados, vagando com seu jeito barulhento pelas pequenas ruas da Greenwich Village – tem sido regularizado de vez em quando, domesticado e contido pela vigilante polícia e reorientado para largas ruas principais, onde é mais um desfile e menos uma infiltração.

Mas a cultura não-oficial se arrasta ou intimida, no seu caminho de volta aos espaços públicos ao ar livre. Se existe uma tradição (e não somente no Ocidente) de construir grandes monumentos especificamente para apresentar performances – arenas, estádios e teatros –, então, existe também uma longa história de performances não-oficiais "tomando lugar" em (capturando bem como usando) locais que não foram arquitetonicamente imaginados, como teatros (veja Carlson, 1989, e Harrison-Pepper, 1990). Uma grande parte da celebração está experimentando a transformação do espaço de trabalho, ou espaço de trânsito, ou algum tipo de espaço oficial em um campo de jogos. Nos últimos 30 anos, experimentadores da performance, um ramo da arte da cultura não-oficial, têm se utilizado de espaços ao ar livre – pátios, ruas, muros, praias, lagos, topo de telhados, praças e encostas de montanhas – para um número de propostas que se encaixam – estética, pessoal, ritual e politicamente. E enquanto os dramaturgos do Ocidente de Ibsen, Strindberg e Chekhov a Miller, Pinter, Shepard e

Mamet abandonaram as praças públicas do teatro da Renascença para a sala de estar, cozinha, quarto, motel e escritório, o emergente teatro festival – liminoide, mais do que liminar – tem reposicionado a si mesmo em lugares onde vida pública e ritual social tem tradicionalmente sido encenados[95]. Sem dúvida, lá tem havido, reciprocamente, frutíferas trocas entre performances artísticas e ações públicas simbólicas. Em meados de 1960, essas ações constituíram um distinto gênero celebratório-liminoide-político-teatral-ritual com sua própria dramaturgia, *mise-en-scène*, representações de papéis, participação em audiência e recepção. Esse teatro é ritual porque é eficaz, pretendendo produzir efeitos reais por meio de causas simbólicas. Isso é mais teatral ao topo, onde a apresentação de rua se encontra com a mídia, onde eventos são encenados para a câmera.

Muitos exemplos poderiam ser dados. Um eu testemunhei ocorrendo em Shangai, em maio de 1989, quando milhões de trabalhadores, estudantes e espectadores fluíram na estrada Nanjing, na principal rua de Shangai, e depois no Bund, avenida da cidade de frente para o rio[96]. Olhando para baixo, para um viaduto, tudo que pude ver, para frente ou para trás, eram homens marchando, seguindo entre filas de animados espectadores alinhados em dez ou mais em ambos os lados da estrada. Acima, estavam escritórios com trabalhadores inclinados para fora de suas janelas, acenando com seus lenços; grupos operários de construção com seus capacetes 30 andares acima, arranha-céus inacabados, batendo seus martelos contra as vigas de aço (em algum tipo de simulação selvagem dos pratos metálicos das óperas chinesas), quando eles desdobraram 50 pés de bandeira, clamando por renúncia do primeiro-ministro Li Peng e a aposentadoria de Deng Xiaoping. Pessoas precipitavam-se dos restaurantes de acostamentos com toalhas molhadas, chá *cool*, lanches para recarregar as forças dos que marchavam. As ruas estavam festivas, pessoas andando de mãos dadas, levantando seus punhos em emocionante desafio ou formando o "V da vitória" com os seus dedos. Em um embriagado delírio de desejo, eles disparavam palavras que nem mesmo há um mês poderiam ser sussurradas: "O governo atual da China é imprestável!" "Me dê liberdade ou me dê a morte!" "Democracia agora!".

No caminho de volta ao Bund, estudantes da Academia de Teatro de Shangai afastaram-se do caminho principal da marcha e se aproximaram dos portões da estação de TV de Shangai. Um manifestante estava preso a correntes, outro usava uma máscara da morte de esqueleto, muitos estavam encharcados em tinta cor de sangue, todos retorcidos em melodramática agonia: um sinistro quadro de como eles vivenciaram a China – um espetáculo não como tipos similares de

[95] Ver Turner, 1977, 1982 e 1990, para distinções entre o liminar e o liminoide.

[96] Ver Schechner, 1989 e 1991.

teatro de rua de guerrilha americana. Em torno dos estudantes, milhares de manifestantes congelaram em uma massa, pressionando-se tão ferozmente contra as paredes da estação de TV e o portão, que eu tive minha respiração espremida. Um número de Canons, Nikons e outros equipamentos condensados na multidão, mas os estudantes estavam com muita raiva e insatisfeitos. Eles requisitavam que fossem gravados por uma equipe de câmeras, para transmiti-los para a nação. Um homem de camisa branca e calça comprida apertada surgiu do prédio. Atacando-o com palavras quentes, os estudantes ameaçaram – com o suporte da multidão – pôr abaixo o portão. O homem trotou para dentro do prédio. Alguns poucos minutos mais tarde, para a ressoante torcida, saiu uma equipe de câmeras para começar a gravar os estudantes, que exibiram um verdadeiro tumulto, retorcendo-se e gritando assassino sanguinolento. Agora, eles sentiram, o acontecimento era real. Shangai e talvez toda a China, e o mundo inteiro poderia ver. Ser visto e noticiado era um pouco da "transparência" e liberdade de imprensa que o movimento de democracia estava tão veementemente buscando.

Mas a marcha de Shangai era só um lado da apresentação pela costa da arena principal, a Praça Tiananmen, de Pequim.

> A Praça Tiananmen não é a Praça Europeia. Com mais de 100 acres em tamanho e capaz de comportar centenas de milhares de pessoas, é o centro de uma cidade de 10 milhões de pessoas, que é a capital do povo da República da China, Pequim. É o símbolo da China e do governo chinês, da mesma maneira que a Praça Vermelha e o Kremlin simbolizam a USSR, e Washington com seus monumentos brancos nos Estados Unidos... [na] Praça Tiananmen, é situado o grande Monumento dos Heróis do Povo e o Mausoléu de Mao Zedong. No lado oeste da Praça, está o Grande Salão do Povo, o lugar de encontro do corpo governante... No lado oeste da Praça, está o Museu da História Chinesa, anexado ao Museu da Revolução. Ao final norte da Praça, está o criticado lugar que possui a entrada vigiada para a Cidade Proibida, agora o Palácio do Museu. Para o oeste da Cidade Proibida, está o Zhongnanhai, composto pelo comando sênior e o partido pessoal... Indo leste-oeste... pelo final norte da Praça, está a maior via pública [de Pequim], Avenida Changan. (Mok e Harrison, 1990, p. xi-xii)

Mas até 1949 essa versão da Praça Tiananmen não existia. Fotos do início mostravam um pequenino espaço aberto na frente do Portal da Paz Celestial, a entrada sul da Cidade Proibida.

> Até a última queda da dinastia da chinesa, em 1912, era através desse portão que o principal eixo do poder do imperador se acreditava manter

em funcionamento; como ele sentava em seu trono no salão, de frente para o sul, a força da sua presença se irradiava para o pátio e rios ornamentais do palácio composto, passando pelo portão, e então para os grandes alcances do além campal. (Spence, 1981, p. 17)

Após o triunfo comunista,

> os becos lotados em frente ao portão estavam direcionados e um maciço chão de desfile foi criado; no centro do vasto espaço rosa, o simples monumento para os mártires da revolução... Durante a Revolução Cultural, o portão, agora dominado por um imenso retrato colorido do presidente Mao Zedong, tornou-se um palanque em frente do qual marcharam os Guardas Vermelhos, um milhão ou mais. (Spence, 1981, p. 17-18)

Claramente, a criação da Praça Tiananmen tinha como intenção reorientar a atenção para o poder cerimonial – isto é, teatral – por trás dos muros da Cidade Proibida, para o grande espaço aberto, um símbolo mais adequado do que a nova ordem prometeu. Mao, o novo imperador, não mais sentava sobre o trono atrás do Portão, mas estava montado em frente, olhando para a Praça e de lá para toda a China. O poder não era mais radiado de lugares secretos e proibidos, mas sim exibido para todo o povo ver e compartilhar. A nação em si mesma foi renomeada como República do Povo da China. E o que os estudantes que vieram para a Praça Tiananmen em 1978, 1986 e 1989 demandaram, mais que qualquer coisa, era o que eles chamavam "transparência" – definida como uma abertura nas operações governamentais, correspondente à praça aberta que simbolizava a nova China. Na ocupação da Praça Tiananmen, os estudantes estavam desafiando o governo, pondo em prática a sua crença de que o governo não estava vivendo de acordo com suas promessas. Havia precedentes para tais ações no dramático Movimento do 4 de Maio de 1919 e os mais recentes movimentos democráticos em 1978 e 1986 – todos que focaram na Praça Tiananmen. Joseph Esherick e Jeffrey Wasserstrom argumentam firmemente que o movimento de democracia de 1989 foi um teatro político.

> Primeiramente era um teatro de rua: sem título, improvisado, com mudança constante de elencos. Embora fluido em forma, ele, todavia, seguiu o que Charles Tilly (1978) chama um "repertório" historicamente estabelecido de ação coletiva. Isso significa que, mesmo quando improvisando, aqueles que protestavam trabalharam em "scripts" familiares, o que gerou um senso comum de como se comportar durante a ação dada, onde e quando marchar, como expressar suas demandas, e assim por diante. Alguns desses scripts, originados no passado distante, surgiram de tradições, reclamações e petições que se estendem há milênios.

> Mais: foram derivados (consciente ou inconscientemente) do contínuo regular movimento de massa de estudantes liderados que havia tomado lugar [na China] desde 1919. (Esherick e Wasserstrom, 1990, p. 839)

A luta na China, antes de ter se tornado violenta, estava finalmente controlando os meios e estilo da informação. Como Esherick e Wasserstrom notaram, rituais de Estado, funeral de líderes (em 1989, o de Hu Yaobang, um antigo secretário-geral do Partido Comunista, a que os estudantes deram bastante atenção) e aniversários de demonstrações iniciais ou revoltas são de grande importância. Em 1989, a questão se tornou: poderia a cultura oficial ou o movimento democrático de estudantes liderados escrever o roteiro? Os pilares da encenação estavam cada vez maiores em maio, uma vez que o destino foi se fazendo presente cerimônia sobre cerimônia. Hu Yaobang morreu em 15 de abril, próximo ao aniversário do Movimento de 4 de Maio; o presidente soviético Mikhail Gorbachev estava programado para chegar em Pequim no dia 15 de maio, possivelmente com a intenção de curar décadas de relações ruins entre China e URSS. Claramente, a liderança queria impressionar Gorbachev. Os estudantes também queriam impressioná-lo, mas com um espetáculo diferente. Eles admiravam as políticas da Glasnost e da Perestroika, realizadas pelo presidente soviético. Se os oficiais chineses queriam que Gorbachev visse uma China ordenada sob o controle deles, os estudantes queriam que ele visse um poderoso e fervilhante movimento popular semelhante àqueles da Europa Oriental e de seus próprios países. Em 15 de maio, cerca de 800 mil pessoas reuniram-se na Praça Tiananmen, enquanto oficiais chineses conduziam Gorbachev em torno de Pequim, fingindo que aquele espetáculo aberto naquele grande núcleo do poder não estava ocorrendo. Em vez de cumprimentar Gorbachev na Praça, cerimônias públicas oficiais estavam sendo mantidas no aeroporto de Beijing, historicamente um não-lugar.

Dentro da dramaturgia global das manifestações de 1989, estavam determinadas moléculas de teatro relacionadas com o que eu vi em Shangai. Esherick e Wasserstrom descrevem como "um dos melhores atos" aquele em que,

> em 18 de Maio, colocou Wuer Kaixi em conversa com Li Peng. O figurino era importante: ele apareceu com seu pijama de hospital [em greve de fome]. Então, também, entrou o *timing*: ele roubou a cena do primeiro-ministro ao interrompê-lo bem no início. E o apoia: mais tarde, nas sessões, ele dramaticamente puxou um tubo inserido em seu nariz (para oxigênio?), a fim de mostrar sua posição. Especialmente para o público jovem nacional, que assistia pela TV, foi uma performance extraordinária e poderosa. (1990, p. 841)

Depois, houve o encontro dramático no dia seguinte, 19 de maio, entre os estudantes em greve de fome e o secretário do Partido Comunista, Zhao Ziyang. Esse encontro teve a qualidade de trágica *peripécia* (inversão) e *anagnorisis* (reconhecimento). Falando aos prantos, Zhao disse: "Eu cheguei tarde demais, eu cheguei tarde demais... [mas] os problemas que vocês levantaram serão resolvidos". E, é claro, em 30 de maio, a "Deusa da Democracia e Liberdade" – uma imagem polifônica que se parece com a Estátua da Liberdade, uma efígie do tipo Bread and Puppet Theater[97], um "tradicional Bodhisattva,... [e] as estátuas gigantes de Mao foram carregadas pela Praça durante alguns desfiles do Dia Nacional dos anos sessenta" (Esherick e Wasserstrom, 1990, p. 841). A Deusa era um grande soco. Antes da sua aparição, a multidão estava fraquejando, mas ela trouxe muitos de volta para a Praça. Anteriormente, em 25 de maio, em Shangai, uma réplica mais exata da Estátua da Liberdade havia chegado às ruas – assim, ideias para efígies e bandeiras, representando todos os tipos de informação, estavam circulando através dos movimentos de várias partes. Estudantes adaptaram livremente suas fantasias e *slogans* de fontes não-chinesas, incluindo "Nós devemos ir além". Em toda a China, o movimento de democracia estava "conectado", um organismo único. Sérios em suas demandas e aspirações, os estudantes chineses continuavam encontrando muito tempo para celebrar, para dançar, para apreciar a liberdade das ruas. Ao mesmo tempo, o governo estava juntando todas as suas forças, em tropas e líderes-chave dos mais longínquos pontos do país.

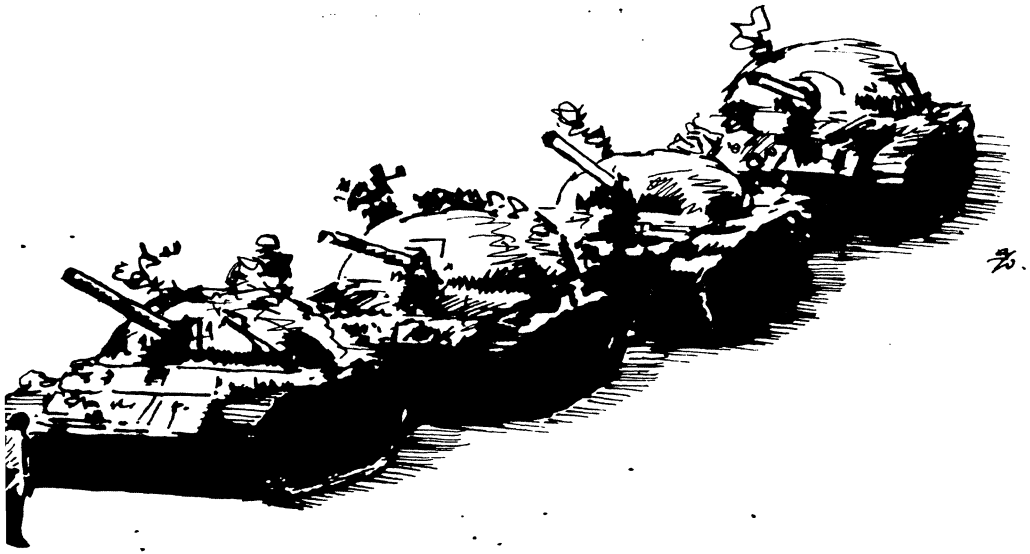
Esherick e Wasserstrom teorizam que a luta na Praça Tiananmen estava entre rituais oficiais e o teatro estudantil:

> Sempre existe a chance de que as pessoas possam tornar uma performance ritual em um ato político teatral. A noção central de ritual é a ideia de que somente uma cuidadosa aderência a um formato tradicionalmente prescrito irá assegurar a eficácia da performance. Com uma quebra do roteiro tradicional, um ritual cessa de ser um ritual... Teatro, por natureza, é mais livre das rígidas restrições da tradição e provê espaço autônomo para a criatividade dos teatrólogos, diretores e atores. Isso dá ao teatro um poder crítico nunca possuído pelo ritual... Os jovens estudantes [chineses] têm se esforçado repetidamente para transformar os rituais de 4 de Maio em teatro de 4 de Maio. (1990, p. 844-5, 848)

Tal distinção entre teatro e ritual é muito rígida (na verdade, Esherick e Wasserstrom nem sempre aderem a ela). Como Victor Turner tem enfatizado, e eu tenho apontado, a relação entre ritual e teatro é dialética e trançada; há muito entretenimento e crítica social em muitos rituais (ver Turner, 1969 e 1982; Schechner, 1974 e 1988a). Por outro lado, o teatro, nos seus muitos processos de treinamento, preparação, exibição e recepção, é ritualizado. A luta na Praça Tiananmen, antes da entrada dos tanques, não era entre o ritual rígido e o teatro rebelde, mas entre dois grupos de autores (ou autoridades), cada um dos quais desejou compor os roteiros do futuro da China e lutou em ambos os lados, teatro e ritual. Os estudantes improvisaram em público, enquanto os oficiais, como sempre, ensaiavam suas opiniões atrás de portas fechadas. Os estudantes foram pela Praça Tiananmen, o palco central e foco ritual na história chinesa. A cultura oficial estava, literalmente, nos bastidores. Quando Deng Xiaoping, Li Peng e os generais do Exército de Libertação do Povo sentiram sua autoridade deslizando, eles radicalmente mudaram a base de confrontação do teatro e ritual para a força militar. Mas, mesmo depois da carnificina de 3 e 4 de junho, houve momentos de alto teatro, tais como quando um homem desarmado, seu destino até então desconhecido, permaneceu sob o chão, em frente a uma coluna de tanques.

Estudantes dançando na Praça Tiananmen, o Portão da Paz Celestial ao fundo. O estilo da dança deles é "cosmopolitano não tradicional da China. Desenho de Zeca Ligiéro, 2012.

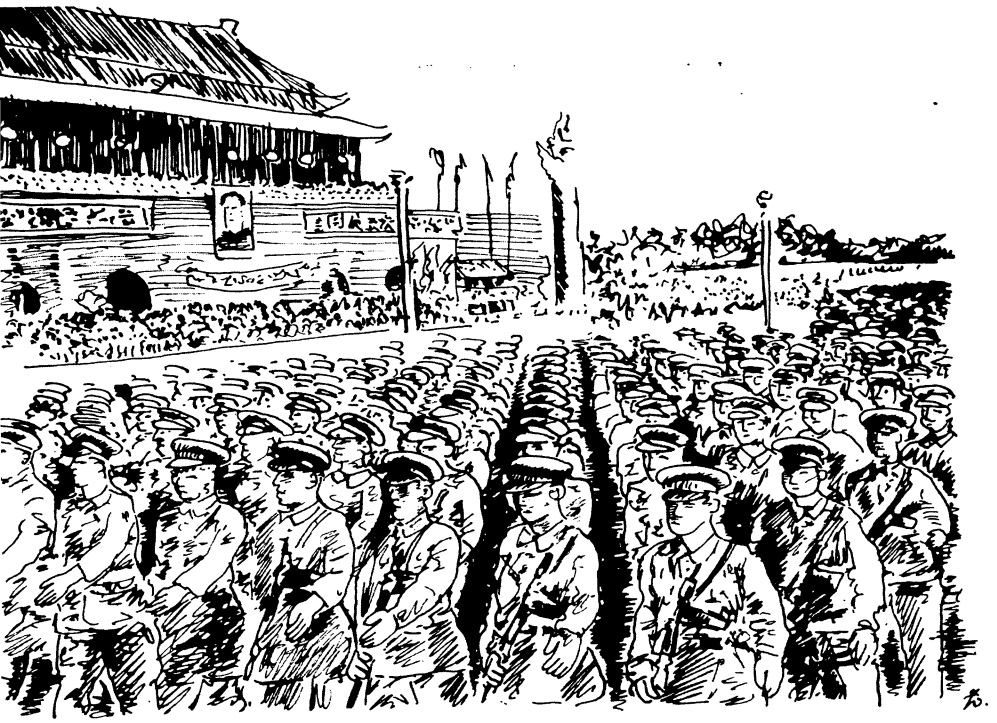
[97] Nota da revisão: um tipo de teatro político bastante engajado nos EUA.



Um momento de incrível simbolismo, drama e bravura: um homem sozinho para uma linha de tanques avançando sobre a Praça Tiananment em 5 de junho de 1989. Desenho de Zeca Ligiéro.

Para ser seu palco, os estudantes reivindicavam não qualquer local velho, mas o simbólico e operacional foco do poder político chinês. E apesar das linhas de ordem dos seus manifestantes e da seriedade das suas intenções, os estudantes exibiram um verdadeiro carnaval. Seu estado de diversão, camaradagem, ironia e subversão enraiveceram e assustaram o mundo oficial chinês. Os estudantes estavam acampados por todo o lugar, bem diferente dos padrões retangulares rígidos e linhas precisas das junções oficiais. Os estudantes cantaram e dançaram, eles improvisavam discursos nas tribunas improvisadas em praça pública e concederam entrevistas para a imprensa mundial. Eles estendiam faixas sarcásticas e desrespeitosas, incluindo uma retratando o detestado primeiro-ministro Li Peng como um oficial nazista com focinho de porco. "Tigres voadores" – estudantes em motocicletas – carregaram notícias para e de várias partes de Pequim, ligando a Praça à cidade e ao restante da China. Mesmo a greve de fome, da qual milhares participaram, tinha um sentimento de melodrama maior que a santidade de um dos rendidos de Gandhi (embora, certamente, Mahatma soubesse do seu teatro político – e como a santidade poderia ser representada na Índia e na Grã-Bretanha).

Os acontecimentos em Pequim, da perspectiva de Shangai, sublinham a importância da teatralização da mídia. Da metade de maio até 8 de junho, eu estava em Shangai dirigindo uma nova peça chinesa sobre o resultado da revolução cultural no Teatro Arte do Povo. O que estava acontecendo em Pequim era de grande importância para mim e para aqueles que estavam trabalhando comigo. Durante os dias que imediatamente precederam ao massacre de 3 e 4 de junho na Praça Tiananmen, a mídia oficial – TV, rádio e jornais – mudava de tom de acordo com os conservadores ou pessoas simpáticas aos estudantes, esses eram os que diziam o que seria publicado. Uma vez que os tanques entraram, a mídia cumpriu o estipulado, mas de uma maneira estranha. A principal notícia do *Daily China* de 4 de junho (o jornal oficial em língua inglesa) reportava a morte de Ayatollah Khomeini. Uma manchete de menor importância, destituída de letras maiúsculas, dizia: "Tropas militares são ordenadas a firmemente 'restaurar a ordem'". Por muitos dias, na TV, somente as vozes de repórteres foram ouvidas, sem imagens. A mídia não-oficial trabalhou de maneira bastante distinta. De pessoa para pessoa, estudantes foram e voltaram, de Shangai a Pequim, passando notícias de boca a boca. Uma vez que a lei marcial foi declarada no final de maio, era raro conhecer alguém que "estivesse lá". O povo escutava o *Voice of America* e a BBC; jornais e revistas em chinês e inglês chegaram de Hong Kong (vendidos nos grandes hotéis turísticos ou contrabandeados individualmente). Após o massacre na Praça Tiananmen, um amigo alugou um quarto no Hilton Shangai equipado com satélite. Mesmo quando a mídia oficial chinesa estava alegando que somente 36 estudantes haviam sido mortos na Praça e que os estudantes haviam sido os agressores, uma multidão de chineses e estrangeiros, no quarto de hotel, assistia, com terror e excitação, quando a CNN transmitia imagens diretamente de Pequim, enviadas a Atlanta e retransmitidas via satélite para o mundo. O satélite continuava funcionando, assim como estavam as linhas telefônicas e os faxes, quando eu saí de Shangai, em 8 de junho. Em 4 e 5 de junho, rumores de guerra civil eram assunto nos ensaios. Semelhante a mapas desenhados manualmente, nós vimos o avanço de um exército marchando para Pequim para derrubar Deng e Li, enquanto 20 mil tropas de Nanjing estavam apenas se reunindo lá fora, em apoio a Deng e Li. A célebre exaltação de maio se modificou para o medo. O acesso à mídia não-oficial foi bruscamente cortado, especialmente no interior, onde a maior parte dos chineses, cerca de 1,1 bilhão, vive. Quando era certo que o governo havia usado maior força contra os estudantes, alguns filhos da elite, o povo se agachava até o chão. Começou-se a estocar arroz. Eu mudei minha residência da Academia do Teatro de Shangai para um hotel, para ficar fora do caminho do exército, caso ele decidisse se mover contra a Academia, um foco de radicalismo.



Marcha militar do Exército da Libertação em desfile na Praça Tiananment, em julho de 1951, na celebração do 30º aniversário da fundação do Partido Comunista Chinês. Notar a exposição da formação da cultura oficial retangular. Desenho de Zeca Ligiéro.

Esse radicalismo, o governo chinês chamou de *luan*, ou caos, uma palavra que, em certos usos, implica dissipação e bebedeira. Por causa dos "tigres" – e a mídia mundial (sobre isso eu posso falar mais, depois) –, a liderança chinesa temia que o vírus de *luan* se espalhasse da Praça Tiananmen para o resto de Pequim e da China. Depois de tudo, foi da Praça que o poder oficial se radiou. Caso os estudantes tivessem ficado quietos, sem criar essa rede de comunicação pela China e pelo mundo, talvez o governo houvesse esperado para ver o que acontecia. Mas a Praça Tiananmen não é um lugar internamente focado: é desenhado conscientemente, um palco muito claro, visível para toda a China. Do ponto de vista do governo, o *luan* representado na Praça Tiananmen não podia ser ignorado, não do mesmo modo que a administração Nixon fez, 19 anos antes, quando manifestações carnavalescas contra a Guerra do Vietnã invadiram Washington. Um *luan* teatralizado, carregado desses sentidos, é uma arma poderosa.

A partir da metade dos anos 1960, os protestos contra a Guerra do Vietnã e a favor do que os ativistas da Universidade da Califórnia, em Berkeley, chamavam "liberdade de expressão", haviam alcançado vários *campus* estudantis americanos, transformando-os em um organizado caos teatral[98]. Na primavera de 1968, estudantes liderados por Mark Rudd – ativista do teatro guerrilha e cabeça do radical Estudantes por uma Sociedade Democrática (ESD) – assumiram o comando dos prédios na Universidade de Columbia, incluindo o escritório do presidente. Anteriormente, no meio de março, Rudd e seus seguidores haviam interrompido uma palestra do cabeça do Sistema Seletivo de Serviço de Nova York. Na parte de trás da sala, estudantes com pífano e tambor, bandeiras, armas de brinquedo, apitos chamavam a atenção para eles. De repente, alguém pisou no palco e amassou uma torta de merengue com limão na cara do coronel. Essa ação, que rejeitou o "verbalismo" (um forte tônica anti-intelectual no movimento dos anos 1960), havia impulsionado Rudd para ser o cabeça do ESD de Columbia. O uso da farsa, da paródia e da escatologia como crítica política foi desenvolvido, com muita habilidade, por Abbie Hoffman[99]. Sob o codinome de "Livre", em *Revolution For the Hell of It* (1968), Hoffman escreveu:

> O teatro também possui algumas vantagens. Ele é envolvente para aquelas pessoas que estão prontas para ele, enquanto ao mesmo tempo é rejeitado por não ser desafiador àqueles que tenham o poder de arruinar o palco. Isso é dinamite... Uma vez envolvido em uma situação na rua, não há mais como voltar atrás. Esteja preparado para morrer, se for necessário, a fim de atingir seu objetivo.
>
> !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
>
> Não confie nas palavras. As palavras são o cocô do cavalo do bandido. Confie em suas ações – a cada vez, siga toda a trajetória. Seja dinâmico. Se você gasta muito tempo em uma peça só, isso se torna entediante para você e para o público. (1968, p. 27-30)

[98] O Movimento de Liberdade de Expressão (*Free Speech Movement* – FSM) surgiu, em 1964, no *campus* Berkeley da Universidade da Califórnia. Era um movimento político radical, uma exibição carnavalesca, um estilo de vida alternativo e um ataque aos valores da classe média branca. As ações do FSM serviram como modelo para qualquer número de rebeliões estudantis durante os anos 1960 e início dos 1970. Uma descrição é feita no "*Do It!*" (1970), de Jerry Rubin. Rubin começa um de seus curtos ensaios, "Revolução é teatro nas ruas" (p. 132-43), dessa maneira: "Você é o palco. Você é o ator. Tudo é real. Não existe audiência". Abbie Hoffman entendeu muito bem o potencial da mídia ligada às manifestações de massa como operadores de ações radicais.

[99] Para uma visão mais detalhada das visões de Hoffman veja seus: *Revolution for the Hell of it* (1968), *Woodstock Nation* (1969a) e *Steal This Book* (1971), assim como seu testemunho como um dos "Chicago 7" no *The Tales of Hoffman* (1970), editado por Levine *et al.*

Por "teatro", Hoffman claramente quis dizer muito mais que o drama ortodoxo ou até mesmo "teatro guerrilha", como ordinariamente concebido[100]. "Drama é qualquer coisa com a qual você possa viajar... Teatro Guerrilha é somente um passo intermediário no desenvolvimento de atores totalmente vivos" (1968, p. 30, 183). Ou como o ativista Jerry Rubin expõe: "A vida é um teatro e nós somos as guerrilhas atacando os santuários de autoridade... A rua é o palco. Você é a estrela do show e tudo que foi ensinado a você está disponível a todos" (1970, p. 250). Eu duvido que os ativistas da Praça Tiananmen soubessem sobre as teorias ou práticas de Hoffman ou de Rubin. Contudo, as semanas anteriores a 3 de junho estavam em harmonia com o que Hoffman e Rubin pensavam e faziam.

Não foi verdade que os Yippies (como os americanos chamavam a si mesmos) destacaram mais o modo bakhtiniano/rabelaisiano que os chineses[101]. Em outubro de 1967, uma demonstração massiva em Washington contra a Guerra do Vietnã atingiu seu clímax por conta de uma tentativa de "exorcizar" e "levitar" o Pentágono. Eu não estava sozinho ao urinar nos degraus do Pentágono, como um gesto de desdém e rebeldia. Na primavera de 1968, Hoffman, Rubin e outros planejaram um "Festival da Vida" para a Convenção de Agosto do Partido Democrático Nacional, em Chicago. O Festival foi concebido tanto como uma perturbação da Convenção quanto como a construção de um novo estilo de vida. De acordo com uma propaganda na edição de primavera de 1968 do *TDR, A drama review,* o Festival iria apresentar "teatro guerrilha, um encontro de imitação e *happennings*". Todos que participassem receberiam "fantasias, tinta e objetos". Claro, o que ocorreu no Grant Park de Chicago foi um choque com a polícia. Os

[100] O termo "teatro guerrilha," adaptado de "combate guerrilha" (especialmente, os estilos praticados pelo Che Guevara e pelo Vietcongue), foi primeiramente anunciado em imprensa por R. G. Davis (1966), que, disse ele, pegou o termo de um membro e dramaturgo da Companhia de Mímica de São Francisco, Peter Berg. Davis, produzindo sobre as ideias de Brecht, disse que o teatro deve "ensinar, direto para mudança, ser um exemplo de mudança" (1966, p. 131). Ele sugeriu que universidades seriam como a própria casa para o teatro guerrilha; e aquelas técnicas tiradas da *commedia dell'arte* caíram bem ao estilo bater e correr do teatro guerrilha. Extraordinariamente, o teatro guerrilha veio para ser curto, peças de teatro político acontecendo repentinamente em locais públicos que eram frequentemente sentidos como "território inimigo". Para mais informações sobre o teatro guerrilha, incluindo cenários e roteiros, ver Schechner (1969), Lesnick (1973) e Weisman (1973).

[101] "Yippie" é o acrônimo para *Youth International Party* (YIP) – Partido Internacional Jovem –, fundado por Rubin, Hoffman e outros. YIP nunca pretendeu ser como um "sério" partido político, mas como uma mosca de madeira. Yippie é um termo que veio de "Hippie", era como as "crianças das flores" dos anos 1960, residentes do Haight-Ashbury, seção de São Francisco, que eram chamados ou assim chamavam a si mesmos. Hippie foi logo aplicado aos muitos dos "contrariados, antenados e indignados" da geração de jovens americanos. Hippie é um diminutivo de "hip", ou "hep", uma palavra do mundo do jazz (ou crime) usada, primeiro, nos anos 1910 por afro-americanos, mas adotada/adaptada pelos escritores da *Beat Generation* de 1950 e significa alguém "que está por dentro". Todos esses termos conotam estilos de vida alternativos. A adaptação dos anos 1980, "yuppie" – uma "jovem pessoa que se move para cima" – é uma paródia dos termos iniciais, sinalizando o mais oposto no status social.

fardas azuis do prefeito Richard Daly chegaram ao Festival batendo com cassetete, de maneira sangrenta, nos manifestantes e prendendo-os. Hoffman e seis outros foram julgados em 1969–70 sob a lei federal de 1968, "Anti-Riot Act"[102].

Kin Phuc, menina de 9 anos, após o violento bombardeio dos EUA utilizando napalm em 1972. A imagem foi largamente divulgada pela imprensa. Desenho de Zeca Ligiéro, 2012.

[102] O julgamento começou com o governo responsabilizando oito pessoas por "cruzar linhas de fronteira do estado com intenção de incitar rebelião" e realizar rebelião em Chicago. Os oito eram David T. Dellinger, Rennie Davis, Tom Hayden, Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Lee Wiener, John Froines e Bobby Seale. Seale, confinado e amordaçado durante parte do julgamento, foi separado dos outros e julgado mais tarde. O júri inocentou dois acusados de todas as acusações e todos os acusados da acusação de conspiração. A todos, incluindo os advogados de defesa, foram dadas pesadas sentenças por desacato à corte de justiça. Eu acredito que todas as penalidades foram revogadas na apelação. A postura do juiz Julius J. Hoffman foi severamente criticada quando, fortemente, influenciou contra os acusados. Mas, como Dwight MacDonald escreveu em sua introdução ao *The Tales of Hoffman*, uma seleção das transcrições do julgamento, "se os acusados estiverem livres para mostrar a justiça burguesa americana, como eles estavam, o juiz Hoffman os ajudou e induziu além dos seus mais apreciados, mais alienados sonhos de glória revolucionária" (Levine *et al.* 1970, p. xi). Para outra descrição do que aconteceu em Chicago na Convenção, ver Rubin (1970).

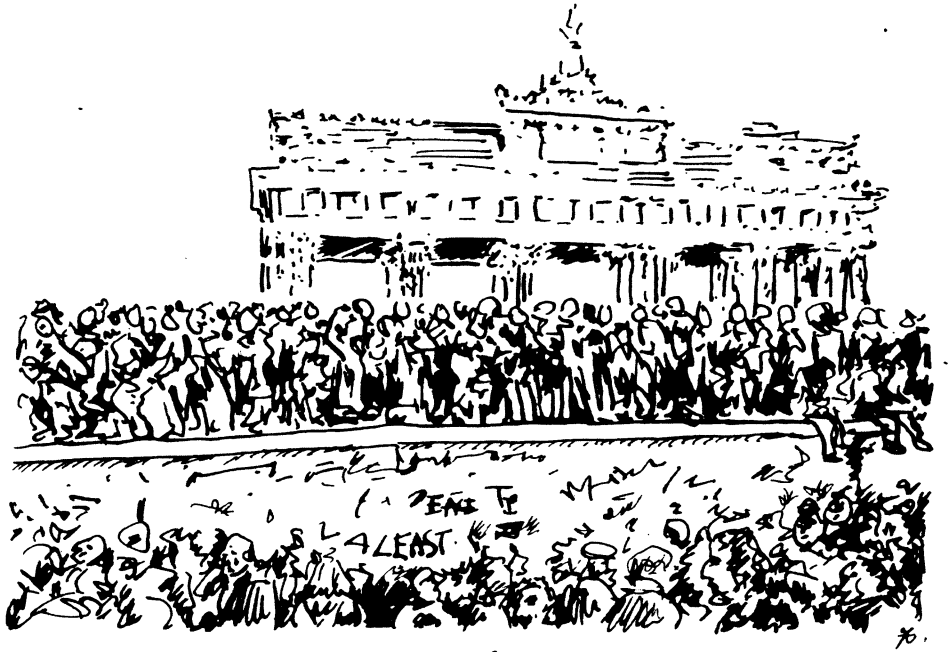
O político, o carnavalesco e o erótico foram ligados novamente, em maio de 1970, após o bombardeio do Camboja, uma consequência da Guerra no Vietnã, o que deu início a protestos. Em 4 de maio – uma data ironicamente apropriada, dado o que havia acontecido na China –, a Guarda Nacional, chamada para reprimir um protesto na Kent State University, em Ohio, atira e mata quatro estudantes. Escolas de todas as partes entraram em greve, estudantes marcharam e uma mobilização em massa foi convocada para sábado 9 de maio, em Washington. Mas, apesar da ocasião – um protesto contra o bombardeio em Camboja e o assassinato dos estudantes –, a marcha em Washington rapidamente se tornou um carnaval. Ao amanhecer, Nixon, assim como Zhao, visitou os estudantes, na tentativa de fazer as pazes com eles. Enquanto ele falava, alguns estudantes o insultaram com gritos de "Dane-se Nixon! Nixon no lixo!", levantando tampas de latas de lixo com sua cara estampada nelas. Os manifestantes começaram com discursos que lembravam aos ativistas o porquê inesperado de se reunirem na capital da nação. Mas assim que o sol nasceu aquecendo a todos, e mais conectados ao espírito da Nação Woodstock que ao "verbalismo", muitos jovens tiraram a roupa e pularam pelados no espelho d'água do Lincoln Memorial, envoltos por fumaça, beijando-se e sentados sob o gramado da suntuosa capital[103]. A brincadeira – com as suas coreografias circulares características, a dispersão dos grupos ordenados em outros menores e mais voláteis, o show de prazeres íntimos satisfeitos em lugares públicos – subvertia e zombava dos monumentos neorromanos e dos fingimentos da Washington imperialista. Naquele verão de maio, em um sábado, muitos bravamente, mas erroneamente, acreditaram que essa festa era, na verdade, o que tais eventos nunca podem se tornar – um ensaio ou pré-apresentação do futuro da política da América (ou social ou sexual). Washington, naquele dia, se sentiu muito como Shangai ou Pequim em 1989. E embora não tivesse havido um massacre único como na Praça Tiananmen, o "reencontro" americano, entre os anos de 1970 e 1990, alcançou o mesmo fim. Nixon e Agnew foram para o escritório, como Deng Xiaoping e Li Peng devem ter ido, mas os sistemas sociais não repousam em uma pessoa ou uma dezena delas.

[103] Nação Woodstock era um termo de Hoffman para a jovem cultura, da qual era a mais massiva manifestação de dois dias de festival de rock, em agosto de 1969, celebrado em Woodstock, Nova York. Nação Woodstock transmitia duas imagens de si mesma: aquela de paz e amor, não-violência, amor juvenil e a hipérbole de Rubin:

E nós somos filhos da mãe maus. Nós fomos sujos, fedorentos, lascados, travessos, barulhentos, dopados pela loucura, determinados e usando jaquetas de couro. Nós fomos uma exibição pública suja e rasgada, vivendo na carne a rejeição dos padrões da classe média... Nós fomos as forças criminosas da Amerika [*sic*] exibindo a nós mesmos flagrantemente sob um palco mundial. (1970, p. 169)

Ambas as imagens, benignas e ultrajantes, são esbofeteadas na metade da *avant-garde* tradição boemia.

O sistema de dominação comunista da Europa Oriental e da URSS, assim como a Guerra Fria entre aquele sistema e a aliança do Atlântico Norte, era simbolizado pelo Muro de Berlim. Existente por apenas 28 anos (1961 – 89), o Muro, de 103 milhas de distância, carecia de qualquer graça ou ornamento. Como a Bastilha, ele não somente simbolizava um odiado regime, como também fisicamente auxiliou a preservá-lo, mas foi demolido assim que aocnteceu a queda do regime. Enquanto ainda estava lá, mais de 5 mil pessoas passaram por cima, por baixo, ou através dele – escalando, saltando, inflando balões, através de voo planado, cavando túneis e abrindo brechas. No mínimo, outras 5 mil foram capturados e 191 foram mortas tentando escapar[104]. Feio e medíocre, o Muro enojava e atraía pessoas, incluindo os presidentes John F. Kennedy e Ronald Reagan, que se aproveitaram disso como pano de fundo teatral para discursos críticos contra os comunistas. Enquanto outros consideravam isso um "must" turístico.



Alemães de ambos os lados festejam sobre o Muro de Berlim em frente ao Arco de Brandenburg, em novembro de 1989. Desenho de Zeca Ligiéro.

[104] As estatísticas e anedotas são trazidas de McFadden, 1989. Ver também vídeo de Peter Clay Schmidt, 1990, *The Fall of the Berlin Wall*.

Os fatos que levaram à destruição do Muro – e ao colapso do comunismo através da Europa Oriental – são complexos[105]. O sistema era imposto sem, no entanto, ser sustentado por forças militares e falhou em forncer os bens que as pessoas desejavam. Houve muitas revoltas e muitos outros levantes esmagados pelos exércitos soviéticos ou pela evidente ameaça de intervenção soviética. Quando, em meados de 1980, Gorbachev começou a reestruturação da URSS, a Europa Oriental viu uma oportunidade, mas a real licença para mudança radical não foi enviada até a declaração de Gorbachev, em 25 de outubro de 1989, dizendo que a URSS não tinha o direito de interferir em assuntos internos dos seus vizinhos da Europa Oriental. Pode ser que ele tenha sido levado a essa posição pelos acontecimentos. O drama social começou no verão de 1989 – bem após o brutal esmagamento do movimento democrático na China –, quando a Hungria abriu suas fronteiras para a Alemanha Oriental. Milhares saíram da RDA, em quantidades incríveis desde a construção do Muro.

Entre setembro e outubro, o governo da Alemanha Oriental – liderado por um dos que criaram o Muro, Erich Honecker, de 77 anos – hesitou a respeito do êxodo. Enquanto isso, a festa, que sempre acompanha a "revolução das classes baixas", começou.

> Uma atmosfera de carnaval saudou o primeiro comboio de alemães orientais felicíssimos que chegou hoje nessa cidade [Passau, Alemanha Oriental], no Danúbio, ao sudeste da Bavária. Centenas de espectadores assistiam e torciam, enquanto cinco ônibus deixavam um número estimado de 700 alemães orientais, que eram recebidos com discursos, balões de gás, bananas, cerveja e *pretzels* macios... Uma recepção de boas-vindas parecida foi dada aos alemães orientais que chegavam de 5 cidades-acampamento instaladas no cruzamento vermelho da Alemanha Oriental em cidades próximas. (Protzman, 1989b, A1, A14)

Seguindo um roteiro bakhtiniano, as manchetes no *New York Times* proclamavam: "Êxodo fere Berlim Oriental/A soberania da Nação parece estar sendo achincalhada" (Schmemann, 1989a, A14). Mas o clímax ainda não fora alcançado – as ruas de Berlim estavam relativamente quietas e vazias.

Então, como anteriormente na China, em 1989, uma data importante faiscou protestos de rua. Na sexta-feira, 6 de outubro, ocorreu o quadragésimo aniversário da RDA. Normalmente, poderia se esperar uma parada mostrando a força militar diante e abaixo das rígidas saudações de generais e comissários montados numa posição panorâmica. Assim como na China, em maio, estava programada uma aparição do tão esperado Gorbachev; e, como na China, a celebração oficial se tornou azeda. "Honecker enfrentou a festa de aniversário... humilhado, caçoado e ameaçado" (Schmemann, 1989b, A1). Gorbachev foi encurralado por ambos os lados, logo se tornando um signo contraditório. Direcionado a "uma elite congregacional reunida no brilhante Palácio da República... [ele] atacou as reclamações que diziam que Moscou desmantelou o Muro de Berlim", enquanto, anteriormente, muitos moradores de Berlim o haviam aclamado com gritos de "Gorby! Gorby!", um conhecido código para as reformas que eles demandavam do governo Honecker (Schmemann, 1989c, A5). Em 9 de outubro, mais de 50 mil se manifestaram em Leipzig. Em 18 de outubro, Honecker foi substituído por seu protegido, Egon Krenz, um senhor de 52 anos – um homem que tinha acabado de fazer uma louvável visita a Li Peng e Deng Xiaoping.

O povo da Alemanha Oriental respondeu com mais manifestações. As pessoas eram abertamente desrespeitosas com Krenz.

> Um operário aposentado de uma fábrica, falando com sotaque carregado e um vocabulário escarnecedor sobre a classe trabalhadora de Berlim, quase explodindo com sorriso debochado... "Dele?", ele perguntou, bufando. "Depois que ele foi à China para parabenizá-los pelo sangue que eles derramaram? Após ele ter fraudado nossa última eleição? Após ter sido o Chefe de Segurança de Estado? Os pardais no telhado não teriam acreditado nele". (Kamm, 1989a, A16)

O fermento foi espalhado. Em 23 de outubro, 300 mil pessoas marcharam em Leipzig, pedindo por mudanças, incluindo legalização dos partidos de oposição e um movimento trabalhista independente. Protestos menores aconteceram em Berlim, Dresden, Halle, Schwerin e Magdeburg. Pessoas ficavam mais corajosas. Debates políticos eclodiam nas ruas da Berlim oriental. Enquanto isso, grandes manifestações começavam em Praga. Não foram apenas os alemães orientais que desafiaram sua liderança, a dócil imprensa e TV únicas estavam dando ampla cobertura aos debates emergentes. Os manifestantes se tornaram mais e mais festivos. Em 30 de outubro, o centro antigo da cidade de Leipzig "foi tomado por três horas pelo povo de todas as idades e de todos os estilos de vida... O centro [estava cheio] com torcidas, zombarias e canções de todas as partes" (Schmemann, 1989d, A17). Em 2 de novembro, a Alemanha Oriental derrubou sua proibição de viagens, e milhares cruzaram a Tchecoslováquia, seguindo para o Ocidente. Em 7 de novembro, o ministro da Alemanha Oriental renunciou, mas o Politburo – o núcleo do poder oficial – se manteve. Em 8 de

[105] Um "efeito dominó" estendido ao redor do mundo da China, em maio de 1989, Alemanha em agosto e depois para Czechoslovakia, Romênia, URSS, Albânia, Yugoslávia e África do Sul. Embora extremamente sem sentido em um nível, as demandas em todos esses lugares eram similares ao nível de querer mais representação interna ou independência das autoridades centrais.

novembro, mais de 50 mil alemães orientais por dia estavam indo para a Tchecoslováquia em direção à Alemanha Ocidental, onde, de acordo com a lei, eles instantaneamente se tornavam cidadãos.

No dia 9 de novembro, o governo da RDA abriu suas fronteiras. Uma vez feito os pronunciamentos,

> Um pequeno grupo de alemães orientais, testando rapidamente os novos regulamentos, formou uma horda jubilante, que se juntou cruzando a fronteira com multidões que balançavam bandeiras, alemães ocidentais torcedores. Milhares de cidadãos de Berlim andavam com dificuldade para atravessar o Portão de Brandeburg, passando pelo arco histórico que, por muito tempo, havia sido inacessível aos cidadãos de Berlim de ambos os lados. (Schmemann, 1989e, A1)

O Portão de Brandenburg, como a Praça Tiananmen de Pequim, tem um grande peso simbólico. Erguido em 1888/9, no final ocidental do *Unter den Linden*, e logo batizado pelos alemães como *Arc de Triomphe* [Arco do Triunfo], o Portão celebra a grande habilidade militar da Prússia e a unidade da Alemanha. Em 9 de novembro, como um *flash*, o valor simbólico do Muro de Berlim foi invertido. O que havia sido evitado ou superado se tornou o lugar escolhido da celebração. O que havia sido uma barreira terrível era, agora, onde o povo queria representar como as coisas haviam mudado totalmente. As pessoas não hesitaram em escalá-lo, sentar sobre ele, estourar champanha e dançar perante ele, lascar fora pedaços do Muro para levar como suvenir[106]. Antigos guardas assassinos de fronteira da Alemanha Oriental saíram da frente para serem amigáveis. O show no Muro era um banquete para a mídia. Dominando a primeira página do *New York Times* de 10 de novembro, estava uma fotografia enorme dos "cidadãos da Berlim Oriental dançando sobre o topo do Muro de Berlim próximo ao Portão Brandenburg". A mesma foto – ou outras como essa – apareceu nas primeiras páginas pelo mundo todo. O tempo todo a TV mostrava pessoas escalando e pulando o Muro.

O Muro não era "interessante" em todos os lugares em sua rota de 103 milhas. O foco estava no segmento em frente ao Portão Brandenburg ou Postdamer Platz, que, antes do Muro, era o centro de Berlim, entre as mais movimentadas interseções na Europa. Assim como a Praça Tiananmen era o palco necessário para o movimento de democracia na China, também o Muro e seus diferentes pontos eram aonde os cidadãos de Berlim iam à "celebração sem igual que arrastou Berlim dia e noite"[107]. "Brindes, vinho estourando, flores e aplausos davam as boas-vindas às novas pessoas que chegavam... No Portão de Brandenburg... centenas de pessoas gritavam palavras como 'Portão, abra! Portão, abra!'". Uma mulher de meia-idade da Alemanha Oriental quebrou o cordão policial para dar flores e um "beijo forte" em um jovem policial da Alemanha Ocidental, enquanto "a multidão rugia". "Um ar festivo tomou conta da cidade inteira. Cidadãos da Berlim Ocidental estavam prontos nos pontos de entrada para cumprimentar os cidadãos da Berlim Oriental com champanha, brindes e abraços. Muitos restaurantes ofereceram aos visitantes comida de graça. Uma estação de televisão tentou convencer os cidadãos da Berlim Ocidental a ligarem, por conta de ofertas de ingressos para teatro, camas, jantares ou apenas guias turísticos". O popular time de futebol Hertha doou 10 mil ingressos gratuitos para seu jogo de sábado. Naquele atordoado fim de semana, o governo da Alemanha Ocidental deu a cada visitante do Oriente 100 marcos de "dinheiro de boas-vindas" para gastar nas brilhantes lojas da Berlim Ocidental. "Em um passo sem precedentes para um lugar com as regras econômicas mais rígidas da Europa Ocidental, os bancos da Berlim Ocidental estavam abertos no sábado e domingo para os alemães orientais que quisessem pegar dinheiro". Era só uma questão de tempo, antes de o Estado da Alemanha Oriental entrar em colapso e cair nos braços do Ocidente.

Poderia ter terminado de outra maneira. Craig R. Whitney reporta que "houve uma ordem escrita de Honecker para uma solução chinesa" (1989, A27). Mas o Politburo rejeitou seu antigo chefe. Uma vez que os acontecimentos comandavam tudo, a velocidade das mudanças foi extremamente surpreendente. Um regime enfraquecido na China repentinamente reafirma a si mesmo; um aparente estado invencível na Alemanha Oriental se esfarela como poeira. Uma revisão posterior revela a "inevitabilidade" dos eventos. Mas o "e se" sempre nos persegue. E se a liderança chinesa não tivesse enviado o exército? E se os alemães orientais tivessem? Em que ponto um regime perde o controle dos seus militares? Existem muitas variáveis para qualquer um responder a essas questões. O que se sabe é que quando pessoas oprimidas ou com raiva sentem que o poder oficial está enfraquecendo, elas vão às ruas. O carnaval delas pode não durar o bastante – toda Terça-feira gorda conhece sua Quarta-feira de Cinzas. Se

[106] Os pedaços do Muro de Berlim logo encontram seu caminho no mercado dos "colecionadores". Americanos enviaram fragmentos "originais" do Muro, montados e afixados. É claro, quem iria dizer se o pedaço de concreto pelo qual alguém pagou 50 dólares era realmente do Muro? Você acha que o distribuidor, solicitado pela escassez de pedaços de Muro no meio de um frenesi de dinheiro, iria hesitar em "simular" um pequeno fragmento do Muro? Poderia essa simulação, caso ela tivesse ocorrido, ser considerada falsificação ou teatro, ou ambos?

[107] Todos os exemplos citados da celebração foram retirados de histórias relatadas no *The New York Times* em 10, 11, e 12 de novembro de 1989.

aquela quarta-feira assistirá a uma nova ordem ou o retorno da antiga, ou não, é algo que não se pode predizer.

A China e a Alemanha Oriental em 1989 ou os Estados Unidos em 1970 são exemplos de festas onde o resultado era desconhecido. A agitação de tais dramas sociais – bem similar ao que prende a atenção de toda a população durante algumas disputas esportivas, especialmente aquelas como a Copa do Mundo, em que times e nações estão relacionados – é enraizada na tensão entre padrões conhecidos da ação, surpresas repentinas e instantâneas e um resultado ardentemente desejado, ainda que incerto. No outro extremo, estão os festivais em que peças escritas são encenadas. Aqui, a excitação deriva da imersão de si mesmo em um conhecido fluxo de eventos. Um desses festivais, o Ramlila, de Ramnagar, na Índia, apresenta um exemplo intrigante sobre a questão da crítica da realidade comum. Na maioria dos carnavais, a revolução vem de baixo: o oprimido, ou o opressor disfarçado de oprimido, comanda. Mas, em Ramlila, a crítica vem do superior. Por um mês, Ramnagar é onde os deuses hindus e os heróis míticos andam na Terra e comandam o reino.

Espetáculo do Ramlila, de Ramnagar, em pintura a guache: os deuses encontram os humanos; 1835-1840, autor desconhecido.

A história épica conta o nascimento de Rama, sua educação na infância, seu exílio, o sequestro de sua esposa Sita (também uma deusa), sua guerra contra o rei-demônio Ravana, sua vitória e o triunfante retorno ao lar, para se tornar o rei ideal da Índia. Durante Ramlila, Vivhuti Narain Singh é celebrado por centenas de milhares de espectadores devotados, como o "marajá de Banaras", representante de Shiva e devoto de Rama. Não importa que o marajá tenha sido destituído de ambos os títulos de príncipe e de rei logo após a independência indiana de 1947. O marajá é o principal espectador e participante ocasional na reencenação da vida de Rama. Espectadores-participantes consideram o mês de Ramlila como intervalo do seu trabalho diário. Quando os rapazes atores encenam os deuses, os espectadores olham atentos para eles como seres divinos. Inversões acontecem o tempo todo. Ramlila é um tempo em que pessoas ricas se vestem de maneira simples e comem alimentos vendidos nas ruas, enquanto as pessoas pobres se vestem além das suas possibilidades e apreciam coisas caras, belezas voluptuosas; é quando o marajá se inclina ante os atores garotos, alimentando-os com sua própria mão; quando o agricultor semialfabetizado, atuando como o demônio-rei Ravana, é honrado por todos; quando advogados espertos e ríspidos donos de lojas, com livros nas mãos, humildemente seguem o texto sagrado palavra por palavra. E, é claro, a maior de todas as inversões: cinco garotos brâmanes se tornam deuses.

Por 31 dias, Ramnagar ("Cidade de Rama") é tomada pelo Ramlila. As ruas, as vielas e quintais se tornam teatros. Os espectadores Sadhu dançam em delírio e devoção à Rama e Sita. Multidões seguem Rama, Sita e Lakshman em exílio; elas enchem as ruas em majestosas procissões. A coreografia característica de Ramlila é uma procissão de um lugar para outro onde uma cena acontece sobre um palco erguido ou dentro de um ambiente complexo de palcos, pequenos prédios e jardins. Os espectadores participam das procissões e depois se reúnem na frente dos palcos ou dentro dos ambientes teatrais. Seguir de um lugar para outro é tão importante que, muitas vezes, acontece de uma *lila* parar próximo ao fim de uma cena, e, no dia seguinte, bem depois de ela recomeçar, toda a multidão – atores e espectadores – segue para um outro local, a muitos quilômetros de distância. Grandes multidões dominam as ruas, mas existe pouca revolta. Isso não é só porque Ramlila é um festival religioso (devoção religiosa pode patrocinar rebelião, como Gandhi sabia), mas porque, na Índia atual, o Ramnagar Ramlila é uma expressão do hinduísmo oficial. Uns poucos espectadores se identificam com Ravana, o demônio exterior que eles consideram como heroicamente resistente a aceitar valores e um inimigo da opressão das castas sociais (essa opinião de Ravana é mais fortemente sentida no Sul da índia que no Norte). Também,

Ramnagar, apesar de ser residência do marajá e local de Ramlila, não é hoje uma importante cidade, nem religiosamente, nem politicamente. Berlim no Portão Brandenburg, Praça Tiannanmen, o Memorial Lincoln ou o Pentágono – esses lugares refletem história, irradiam poder, tomá-los é uma afirmação de algo. A política foi mais importante no Ramnagar Ramlilam, no século XIX, quando a performance do nacionalismo hindu foi proclamada contra as autoridades britânica e Mongul.

O Mardi Gras, de Nova Orleans, é igual e diferente do Ramlila. Ambos são festivais religiosos, ambos incluem mascaramento e o fervilhar de procissões públicas, e ambos engendram um êxtase festivo, às vezes selvagem. Mas enquanto o erotismo de Ramlila é redirecionado para a dança e canto dos *sadhus* nus, e com um sentimento geral de abandono de si mesmos em direção aos deuses, Mardi Gras é, literalmente, embriagador e sensual. A "Terça-feira Gorda" de Nova Orleans revela descender da pré-Quaresma europeia, carnavais que são a base para tantas teorias de Durkheim, Bakhtin e Turner. Por volta da metade do século XIX – na mesma época em que o Ramnagar Ramlila estava tomando sua forma atual –, o Mardi Gras de Nova Orleans tornou-se o que ele é hoje – uma mistura de diversão, sexo, exploração comercial e badalação. Como nos carnavais clássicos, a inversão de papéis sociais foi a ordem do dia. Brancos vestidos como pretos e pretos vestidos como brancos. E o que quer que seja apresentado por Nova Orleans, era repetido durante o Mardi Gras.

O feriado é carregado de lúdicos duplos negativos. Pessoas socialmente proeminentes fingem serem reis, rainhas e personagens míticos, tomando temporariamente decisões sobre os reinos, enquanto deslizam sobre as ruas em grandes carros alegóricos, jogando joias brilhantes falsas às multidões de populares que lutam por lembranças baratas (e gastando como loucos). Esses senhores e senhoras do Desgoverno não são pessoas pobres escolhidas por um dia, mas a burguesia de Nova Orleans, fingindo ser de uma classe dominante de poder e autoridade ainda maior. Parece que quem está no poder não pode tolerar nem abrir mão temporariamente de sua autoridade. Longe de dar aos pobres ou oprimidos uma chance em um ou dois dias de jogo gratuito, ou permitindo uma crítica estética das normas estabelecidas, os privilégios do Mardi Gras são aos já privilegiados. O festival é uma exposição hiperbólica das relações sociais na Cidade Crescente.

Então onde se encaixam os afro-americanos de Nova Orleans? A maioria deles é muito pobre e a segregação, de fato, é endêmica. Os negros não podem participar das trocas de colares do Mardi Gras, exceto como empregados ou como servos sexuais, nem podem andar nos carros alegóricos – eles caminham ao lado de carros alegóricos como *flambeaux*, carregando tochas ardentes como escravos negros faziam antes da emancipação e da guerra civil acabarem com a escravidão, em 1860. Mas costuma haver uma crítica à cultura oficial no anticarnaval do desfile do rei Zulu, organizado pela primeira vez em 1910 por alguns negros pobres e de classe média. O Zulu não era apenas uma paródia dos desfiles dos brancos, ele era uma paródia sobre as atitudes de brancos racistas contra negros. No dia de Mardi Gras, o rei Zulu vinha antes da parada final branca, a maior e a mais prestigiada, a de Rex, o rei do Carnaval. Enquanto desfiles brancos tinham definido rotas, passando em frente a locais de referência histórica (não muito diferentes de um desfile militar), os Zulus serpenteavam por bairros negros ou estavam sempre no pé do Rex.

Olhando o Zulu como era na década de 1940, pode-se ver como funcionava, no sentido bakhtiniano – como a cultura popular, brincando e zombando das relações raciais, exprime a ambivalência, muitas vezes violenta com os negros, com a qual eles performavam o seu "lugar" na sociedade de Nova Orleans. Até mesmo o nome "Zulu" carregava uma mensagem racista dupla: selvagem, africano, estrangeiro e perigoso, ainda bobo, ridículo e primitivo. O rei Zulu e sua corte estavam vestidos "com o traje tradicional da ala – uma longa roupa de baixo que lhes cobriam até os pulsos e tornozelos, saias de ráfia e perucas de lã. Os rostos eram enegrecidos e olhos e bocas eram delineados em branco". O rosto negro foi uma tentativa de localizar o Zulu como uma apresentação de menestrel, a maquiagem era o mesmo preto que os artistas menestréis eram obrigados a colocar: uma reafirmação teatral da "negritude" social ou "negritude" dos afro-americanos.

Família branca se vestindo de Rei Zulu no carnaval de em New Orleans (1968-1973). Desenho de Zeca Ligiéro.

Se a elite branca do Mardi Gras deslocava suas identidades em direção à realeza, ao mito e à divindade, mais brancos que o branco, a identidade do Zulu, tanto realeza quanto primitiva, era mais negra que a negra. A corte do rei Zulu incluía uma vestimenta exagerada "Figurão da África" e um "feiticeiro real" com "um toucado de chifres e um anel de ouro no nariz, carregando um cetro cravado". O próprio Zulu

> usava uma coroa de papel dourado, balançando os brincos e cordões de pérolas brilhando sobre o seu pescoço. Seu manto era de veludo azul escuro guarnecido de ouro e delineado com pele de coelho branco. Ele carregava um cetro com joias, com o qual ele ameaçou o pequeno pajem que puxava seu manto. Ele também usava um colete de pele de leopardo. (Tallant, 1948, p. 232-40)

A hostilidade era mais um componente das provocações dos zulus. Pelo menos em meados dos anos 1960, quando assisti ao Mardi Gras pela última vez, os zulus representaram o sentimento de muitos afro-americanos de Nova Orleans sobre as relações raciais na "cidade em que o cuidado foi esquecido" (um lema local). Rei Zulu e sua corte não atiraram bolas, eles atiraram cocos pretos e dourados, pintados como balas de canhão, nos espectadores brancos.

Desfile do rei Zulu em carro alegórico.

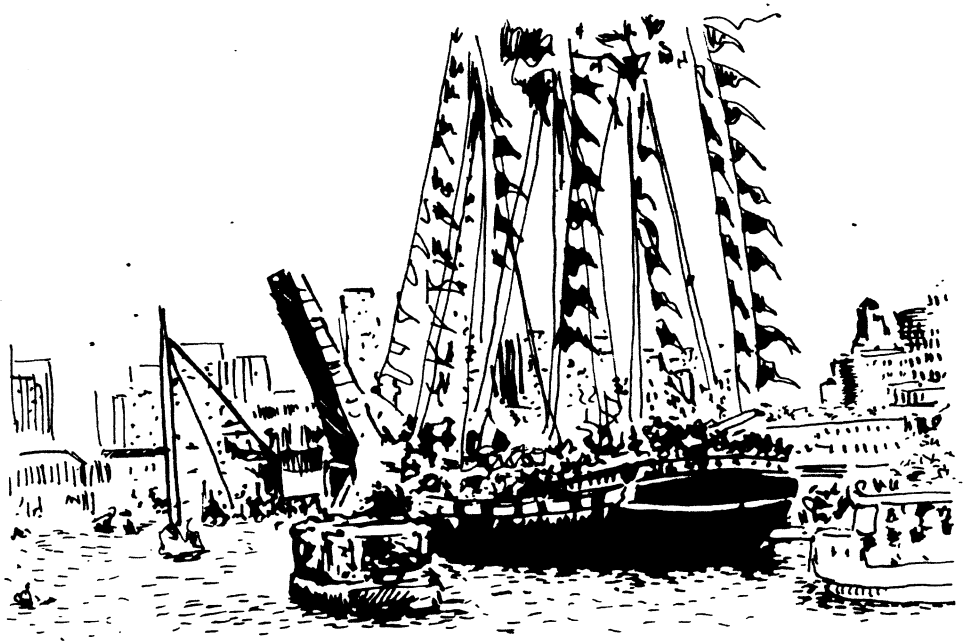
Os zulus da década de 1990 são muito diferentes dos de antigamente. Com a aparente melhoria nas relações de raciais, o festival do rei Zulu tem feito parte do Mardi Gras oficial (embora continue considerado por muitos como uma paródia). Os carros alegóricos de Zulu são mais sofisticados que antes, às vezes emprestados de um dos festivais brancos; as fantasias são mais dignas, as exageradas caras negras são pouco comuns. Outra coisa a se notar, os cocos de Zulu são, agora, mais oferecidos que jogados – ainda que a legislação de Louisiana, no final dos anos 1980, tenha isentado Zulu nos acidentes causados pelo lançamento de cocos. O Clube Social de Ajuda e Prazer Zulu não é mais totalmente constituído por negros. Ao contrário, é "agora o mais integrado de todas as organizações carnavalescas. O clube percebeu que havia um número significativo de pessoas brancas na cidade que também desfrutavam zombar da elite" (Brankey, 1992). Mas dizer que Zulu é a "mais integrada" é uma forma de sublinhar a brancura pura dos outros *krewes* (grupos de carnaval locais, muitos dos quais também excluem os italianos e os judeus). A maioria é formada por homens. Em 19 de dezembro de 1991, a Assembleia da Cidade de Nova Orleans

aprovou um regulamento negando os serviços da cidade – incluindo permissões para festivais – para organizações que discriminassem sob o fundamento de raça ou gênero. O regulamento deveria ter efeito em 1993. Prontamente, Momus e Comus anunciaram que eles não poderiam fazer o festival em 1992, como um protesto contra a nova lei. Momus é o mais velho dos *krewes* existentes, tendo entrado nas ruas pela primeira vez em 1857, e Comus está entre os mais prestigiados (Branley, 1992). Houve comoções e movimentos que resultaram em uma modificação do regulamento. A poderosa estrutura de poder de Nova Orleans – incluindo muitos afro-americanos – queria evitar a interrupção do Mardi Gras, o que manteria os turistas afastados. Ainda é duvidoso se Momus e Comus irão realizar o festival em 1993 – ou mesmo novamente. E nem se sentirá falta deles. Outros *krewes*, mais amáveis às pessoas de cor e mulheres, rapidamente inscreveram-se, pedindo autorização para preencher as datas abertas em que ocorreriam os festivais. Mardi Gras é uma celebração e ainda provoca mudanças.

À medida que o Zulu se tornou menos perigoso e mais governável, tornando-se mais uma parte da cultura oficial de Nova Orleans, acabou perdendo algumas das suas ambivalências – um desfile que era ofensivo para brancos e negros e a classe superior, mesmo sendo considerado um divertimento muito popular. Muitos afro-americanos menosprezaram os Zulus, sentindo que "eles satirizavam sua própria raça e não faziam nada para exaltá-la, e muitos Negros politizados estão envergonhados por seus exageros" (Tallant, 1948, p. 239). Atualmente, os Zulus são "mais brancos", mais pacíficos, e estão cada vez mais despidos das suas paródias. Em vez de injetar um anticarnaval dentro do coração do carnaval, os Zulus – com a participação de alguns brancos de rosto negro –, agora, mais ou menos colaboram com um baile de máscaras elitistas.

Nada perturba o Festival Gasparilla de Tampa, iniciado em 1904 e comemorado a cada fevereiro. Como Mardi Gras, Gasparilla é um evento de fim de inverno, pensado para atrair turistas, com máscaras caracterizadas, festejos, arremesso de bugigangas baratas, cordões exclusivos e bebedeira. O festival honra um pirata ficcional que muitos acreditam ter velejado pelo Golfo. O "Místico Krewe da Gasparilla" é "uma organização completamente branca, totalmente masculina, incluindo alguns ricos e influentes advogados, médicos e homens de negócios da área de Tampa Bay" (Kenyon, 1990, A8). A elite da cidade – entre aqueles que, em 1990, eram os três prefeitos anteriores, o editor do *Tribuna Tampa*, o proprietário do time profissional de futebol (apropriadamente chamado os Bucaneiros) e George Steinbrenner –, vestida como os piratas, literalmente explode pela cidade, com estrondoso canhão na fragata rebocada através do porto, repleto de iates e barcos a remos. Ao lado do cais, o prefeito de Tampa rende a cidade para os mascarados em uma cerimônia redundante: esses "piratas" já possuem Tampa. A narrativa básica da Gasparilla tem mudado bastante desde a virada do século.

Festival de Gasparilla Tampa. Nau de piratas desembarca e "domina" a cidade..Desenho de Zeca Ligiéro, 2012.



O barco dos piratas Gasparilla vai em direção ao porto de Tampa. Desenho de Zeca Ligiéro

> Disfarçados como piratas latinos, membros do governo Anglo invadiram a cidade, representando a violência que era tanto uma parte de si mesmos, como dos piratas que eles representavam. Entretanto, logo que eles desembarcaram, a violência desapareceu de duas maneiras. A violência social, varrida através de uma aparente redistribuição da riqueza, e as tensões éticas se apagaram quando os homens de negócios Anglo colocaram as fantasias de latinos. Através dessa dramatização da real violência que se opôs ao repressivo governo Anglo contra os impacientes trabalhadores latinos, a celebração ritual do Gasparilla se tornou um festival fraternal que tentou fazer uma ponte entre o espaço social e ético que divide a cidade... O ritual do festival tentou abrir uma válvula segura para liberar as tensões éticas e sociais em uma cidade onde as relações entre as diferentes classes e diferentes grupos étnicos foram marcadas pela violência repressiva que uma larga elite Anglo confrontou, em sua maioria, latinos e, particularmente, trabalhadores militantes. Desde a sua origem, o festival tinha suas raízes no governo. (d'Ans, 1980, p. 25)

Os afro-americanos não entram nessa equação, exceto como consumidores passivos. Em ambos, Nova Orleans e Tampa, a elite branca tem medo de render sua autoridade mesmo por um dia; e é muito miserável para distribuir quaisquer produtos ou serviços de valor real. Na verdade, Mardi Gras e Gasparilla servem à "comunidade dos negócios", ordenhando dinheiro das pessoas comuns, turistas e pessoas locais, que pagam pela bebida da sua participação nos festivais.

Uma "tradição inventada", nem um pouco acanhada em relação a suas obsessões consumistas, é o *Daytona Beach Spring Break Weekend*[108], que ocorre no período entre o inverno e a primavera, tomando conta das ruas no espaço onde os motéis retangulares encontram uma praia e um oceano ondulantes. Encorajando bebedeira, farra, sexo e exibição pública, *Spring Break Weekend* tem a forma narrativa do carnaval. As comemorações de *Daytona Beach* começaram em 1962, após os conflitos de 1961 tornarem os universitários jovens *non gratos* em Fort Lauderdale. Na verdade, Lauderdale retornou às atividades durante os anos 1980 – em 1985, 300 mil estudantes de ensino médio e jovens universitários vieram para as praias. Mas a cidade ficou amarga com seus desordeiros, ainda que visitantes gastadores: 750 estudantes foram presos em 1986 e 2 mil em 1987. Aquilo foi o fim para Fort Lauderdale, sobre a qual os estudantes rimaram: "Vamos às férias, população, deixem a provação". A ação se deslocou 200 milhas ao norte, para a Praia Daytona. No fim dos anos 1980, mais de 400 mil

[108] Ver Hobsbawn e Ranger (1983) e "Restoration of Behavior" em Schechner (1985).

estudantes formigavam em Daytona a cada *Spring Break*, uma tradição que continua nos anos 1990. Não é por acaso que essa grande reunião de jovens brancos felizes e bêbados começou no início dos anos 1960 como uma "inocente" imitadora da emergente, e politicamente perigosa (para a classe dominante), massa de manifestantes entre os negros. Mais tarde, os universitários afro-americanos criaram seu próprio Spring Break na Praia Virgínia.

Em 1963, 65 mil estudantes desceram para Daytona. O evento foi descrito "por um proprietário de motel como 'uma orgia bêbada e selvagem" (Wright, 1964, p. 5). Temendo que o influxo de tantos estudantes em orgia pudessem destruir a reputação de Daytona como "*resort* familiar", mas não querendo perder o negócio universitário, o chefe de Polícia de Daytona, A. O. Folson, escreveu para todas as faculdades com prováveis estudantes que viriam para o sul, advertindo sobre possíveis prisões. Sua lista de "proibições" é um autêntico índice sobre o que os estudantes estavam fazendo:

> Não-beber bebidas alcoólicas nas ruas ou calçadas; não portar bebida alcoólica se for menor de 21 anos; não iniciar queima de fogos na praia ou qualquer outra propriedade pública; não marcar ou desenhar obscenidades ou indecências em carros particulares; não ultrapassar propriedades privadas sem o consentimento do dono; não espalhar latas ou outros entulhos nas praias ou ruas; não acampar na praia; não usar linguagem profana ou indecente; e não destruir propriedade pública. (Wright, 1964, p. 5)

Os empresários de Daytona ofereceram aos estudantes "uma dança grátis toda noite com duas bandas, concurso de *twist*, competições de talentos, de beleza, voleibol, basquetebol, futebol americano, cabo de guerra e outros" (Wright, 1964, p. 5). No final dos anos 1980, quando Fort Lauderdale ficou insuportável, Daytona se tornou o lugar.

Sexo, bebidas e o sol os traziam ao sul, mas a ação narrativa da *Spring Break* é competir e consumir. A competição entre marcas para os que consomem em dólar, o "american way", é rearticulada como uma série sem-fim de competições. *Twentieth Century Fox* patrocinou um torneio de "melhor bumbum", *Budweiser* um torneio de "melhor corpo masculino", *DeKuyper peach schnapps* o torneio *"Dekuyper's DeBody DeLight", Hawaiian Tropic* o torneio *"Miss Hawaiian Tropic", Playboy Ujena* o torneio "biquíni verão", Caribe *suntan lotion* o torneio "camisa molhada" – só para citar alguns. "Os estudantes correm para beber três latas de *Coors* de um funil, depois competem para ver quem vomita mais. 'Essas são apenas as preliminares!', grita o mestre de cerimônias do hotel enquanto um competidor despeja seu café da manhã por toda a multidão" (Lipman, 1989, p. 8). Sexo, excessos, violência e competição estão ligados.

> Uma formosa viajante de férias do sistema coeducacional (sistema educacional que tem como iniciativa permitir que homens e mulheres estudem juntos) estava sendo entrevistada para escolher entre três viajantes universitários. Cada um dos três era instruído por um locutor [Mojo Nixon] para descrever sua filosofia em estar na Flórida no *Spring Break*. "Eu vim, eu vi, eu sacaneei muito", disse o terceiro homem. A universitária de coeducação escolheu o terceiro homem e eles tiveram o seu encontro. O locutor pediu ao rapaz para voltar e contar "todos os detalhes picantes". (Greene, 1988, p. 29)

Todos os eventos são patrocinados por uma marca de produtos. Como um publicitário falou a um repórter, a ideia é "cobrir o complexo de hotéis-bares" com imagens de propagandas (como o "cobertor bombardeio" B-52 do Vietnã ou Iraque?). As diversas empresas, competindo por atenção, incluíam *Southern Comfort liquor*, *Columbia Pictures* e *Rubber Ducky condoms*. A cerveja Miller ofereceu ligações gratuitas para casa, filmes e camisetas em retorno de latinhas Miller para serem recicladas. A Doritos distribuiu, gratuitamente, mais de 30 mil saquinhos de batatas fritas.

> Dezenas de faixas sobre a loção bronzeadora Caribe, produtos para cabelos Roffler e outros produtos são espalhados pelos balcões; uma garrafa de cerveja, simpático inflável de dois andares, fica próxima à piscina; um gigante inflável Spuds Mackenzie [mascote da cerveja Budweiser] olha sobre as latas de cerveja; e balões de gás decorados com "Plymouth Sundance" [carro] e "Karate Kid II" [filme] estão ancorados bem ali. (Lipman, 1989, B1)

> Em um trecho de meia milha ao redor da praia, estão o jogos de voleibol patrocinados por *Pontiac*, *Pepsi Diet*, *Coppertone*, *Coors Light* e *Plymouth*. O céu tinha um barulho contínuo com aviões puxando propagandas e a praia – na qual os carros eram permitidos – é um festival de tapumes de propagandas. (Lipman, 1989, B7)

Como disse uma empresa executiva a um repórter do *Wall Street Journal*, "nós não estamos aqui pelas vendas, nós estamos aqui pela imagem" (Lipman, 1989, B7).

Esse executivo disse que, na idade dos jovens universitários, eles "são conscientes das marcas, mas ainda não são fiéis". *Spring Break* é a hora de excitá-los, inebriá-los com sexo e álcool, enquanto os nomes das marcas queimam em suas mentes. As bandeiras comerciais na Praça Tiananmen em 1989 e as fantasias do rei Zulu e sua corte nos anos 1940 foram feitas pelos participantes. Mas, em Daytona, bandeiras, camisetas, objetos infláveis – qualquer coisa que esteja sendo exibida – são feitos em outros lugares, por outras pessoas. Os estudantes

estão lá apenas para receber, como vacas para serem marcadas. Mas os jovens prestam atenção realmente? "O mercado de Daytona tem se tornado tão bagunçado que todo último jogo de voleibol, toda competição vulgar de belos corpos, tem um patrocinador incorporado" (Lipman, 1989, B1). Um estudante disse a Lipman: "Você nem percebe isso porque tem em todo lugar que você olha". Mas os patrocinadores, obviamente, pensam de outra maneira. Para eles, o que vale a pena é o dinheiro. Nem mesmo importa se os estudantes lembrem qual é a marca. O que importa é aprender que as únicas coisas que valem a pena possuir são produtos de marca. *Spring Break* é um carnaval capitalista, iniciando e treinando jovens americanos da alta sociedade na sua longa vida como consumidores.

A cenografia do *Spring Break* serve bem sua função de carnaval capitalista: A polícia de Daytona garante que os foliões estejam confinados em seu espaço – motéis que ficam de frente para a praia, as ruas imediatamente contíguas a eles e a praia em si. Os foliões são, dessa maneira, espremidos em uma faixa pequena e facilmente administrada. Não existem praças no centro ou praças públicas disponíveis para os celebrantes de *Daytona Beach*. As multidões são espalhadas ao longo da praia, proibidas de formarem massas em grandes grupos circulares, como elas fizeram na Praça Tiananmen, Washington, Leipzig ou Berlim. A forma, senão o fluxo, de um desfile é mantido. E desfiles – linhas longas e finas – são fáceis de ser policiados e controlados. Também a praia em si e a faixa do espaço aéreo acima – extensos *outdoors* – são bem colocadas para saturar os jovens com mensagens dos nomes de marcas.

A cenografia e coreografia do que eu chamo "teatro direcionado ao público" variam de acordo com a cultura oficial ou com as forças rebeldes, ou mesmo revolucionárias, que estão na jogada. A cultura oficial gosta que suas aparições nas ruas estejam ordenadas, compostas em retângulos longitudinais que se movem em uma direção, seguindo de um início conhecido para um fim conhecido em tempo e também em espaço. Soldados, grandes armas, cidadãos e atraentes líderes de torcida, todos se movimentando com a banda de música e passando abaixo da arquibancada avaliadora, são perfeitos exemplos dessa celebração da cultura oficial. Incontáveis desfiles pelo mundo moldam-se a esse tipo. Às vezes, como no Desfile *Macy's Thanksgiving Day*, no Desfile das Rosas de Pasadena, ou outra marcha cívica ou étnica, os militares não participam. Mas a banda de música e o estilo de marchar, assim como o tamanho enorme das boias infláveis, revelam a narrativa militar por trás dos esplendores e flores. Os desfiles programados Mardi Gras e Gasparilla e as procissões de Ramlila são um pouco diferentes. Eles se movem fixos, com rotas conhecidas em um modelo retangular. Mas eles são livres na forma interna e incluem a interação e participação do público. Aqui, a cultura oficial sorri quando pede a pessoas comuns para confirmar a existente estrutura de poder. A devoção religiosa caracteriza

Ramlila. A distribuição de joias falsas na Mardi Gras e na Gasparilla é uma piada sobre os ricos distribuindo sua riqueza. É incrível que tais gestos vazios sejam aceitos. *Daytona Beach Spring Break* não é um desfile como tal, ele ainda espreme ao longo de uma faixa determinada, e a abundância de competições e propagandas visuais dá a ele a forma longitudinal e a imagem sobrecarregada de um desfile. Somados a limitações espaciais, todos os citados acima também possuem enquadramentos temporais. A Quarta-feira de Cinzas é um rigoroso mestre, como são as retomadas às aulas após o *Spring Break*, e as fases da lua que governam Ramlila. Grandes desfiles ocorrem nos feriados, tais como Natal ou Ano Novo, ou dias que marcam datas importantes na história do lugar. Às vezes, como no desfile de *Halloween* em Nova York no início de sua história, ou no desfile Zulu antes de 1970, o caos sinuoso e criativo é bem mais óbvio que os horários ou as contagens fechadas, pelas quais se sabe exatamente para onde o evento vai seguir. A liberdade do Zulu, entretanto, era restrita às vizinhanças afro-americanas; sua crítica sobre a cultura oficial tinha que se mascarar como uma paródia negra de autodepreciação.

No "teatro direcionado", grandes espaços públicos são transformados em teatros onde a reflexibilidade coletiva é desempenhada e excessos férteis e espetaculares são expostos. Desfiles, reuniões em massa, teatro de rua, sexo e festejos – tudo é exagerado, ritualizado, feito para a apresentação. O ato de usar máscaras encoraja experimentações de comportamento, resvalamento de identidade e encenação, como se uma pessoa fosse outra. Os governantes são, ao mesmo tempo, exaltados como em Mardi Gras, Gaparilla e Ramlila, ou desafiados como na América e China, ou derrubados como na Europa Oriental. A diferença entre mudanças temporárias e permanentes distingue carnaval de revolução. Na Europa Oriental, China e América houve uma crítica de relações sociais, políticas e econômicas que partia "de baixo", da perspectiva daqueles que não possuem poder – que é a perspectiva da vida cotidiana. Não há julgamento que parta de baixo em Mardi Gras e Gasparilla, onde as pessoas que presidem os festejos de Natal são, na verdade, a elite das cidades. Ramlila é mais complexo. Devotados como deuses, os rapazes são, em outras palavras, pessoas comuns, enquanto o marajá que testemunha e autoriza a sagrada apresentação deles é um antigo rei que, para o mês do festival, anualmente expressa sua majestade totalmente recordada.

A cultura oficial quer que seus festivais sejam divertidos. Mardi Gras, Gasparilla e *Spring Break* são vertiginosos, cheios de bebida, desordem e mistificação. Aí está por que eles apresentam autoridades oficiais como reis de contos de fada, bobos, palhaços, piratas, pessoas felizes que distribuem gratuitamente alguns produtos e patrocinadores benevolentes, unidos por desafios eróticos e bebedeira. A elite, apreciando esses finos disfarces, diverte uma submissa e

grata população. É o velho truque do "pão e circo". Mardi Gras atrai performers de rua para o centro da cidade de Nova Orleans, assim como milhares de pessoas comuns que vão para as ruas com máscaras e fantasias. Muito da diversão do *Spring Break* é proporcionado pelos próprios estudantes, como participantes das competições ou como foliões, usando camisetas e bonés dados pelos grandes patrocinadores. De modo constrangedor, o Festival *Macy's Thanksgiving*, o Festival das Rosas de Pasadena ou Festival Nova *Delhi's Republic Day* mantém os espectadores separados dos apresentadores. Os policiais cuidam dos espectadores e ninguém entra sem estar com a devida licença. Ainda assim, as pessoas se divertem. Menos os espectadores em massa, tais como os da Praça Vermelha de Moscou, marcando o aniversário da Revolução Russa. Por causa desse tipo de coisa, participantes efetivos e espectadores são recrutados e coreografados de maneira semelhante. Para quem são encenadas essas exibições? Desde o desenvolvimento da televisão, as audiências são para quem quer que a mídia de massa possa alcançar, incluindo os líderes das nações opostas. Mas existe um outro público, também, aqueles na arquibancada julgadora. A arrogância dos líderes, olhando de cima para baixo da arquibancada, vai ao encontro de sua própria insegurança (ambas reais e imaginadas). Eles precisam reassegurar a sua popularidade e invencibilidade. Cada saudação dada e retornada, cada tanque seguindo como parte de uma pura e obediente falange aquece os corações desses líderes, democratas e déspotas.

Quando a diversão é realmente gratuita, quando ela sai fora do controle, quando não há conclusão fixa no calendário para a celebração, então as autoridades ficam nervosas. Tais festivais reverberam através da população de maneiras imprevistas. Pessoas em Pequim e ao redor da China se emocionaram com a coreografia em espiral dos estudantes na Praça Tiananmen, assim como as pessoas pela Europa Oriental tomaram como seus exemplos o que estava acontecendo com o Muro de Berlim. Nesses tempos, a liderança oficial não é mais o foco da atenção, não está mais no controle dos meios de produção ou das celebrações públicas. O poder de produzir diversão pública passa pelas mãos de novos líderes, frequentemente pessoas comuns. O foco único da arquibancada julgadora dá lugar a muitos pontos de participação e liderança. Em vez de pré-embalar "oportunidades de mídia", nem mesmo os próprios líderes estão seguros do que está acontecendo. Ainda, os eventos acontecem de uma maneira teatral. Os ícones surgem, assim também faixas e pôsteres feitos em casa; o teatro de rua floresce; oradores sobem em plataformas para chamar a atenção da animada multidão. Líderes oficiais são criticados. Se eles se mostram, eles correm o risco de serem achincalhados ou afugentados como foram Zhou, Nixon e membros do Politburo da RDA. A diversão oficial provê diversão com roteiro contido dentro de moldes rituais, enquanto que a festividade não-

-oficial reescreve o ritual, dissolvendo os moldes restritivos. Quando rituais são reencenados como carnavais, a atividade nas ruas cresce com mais frouxidão e livre fluidez, imprevisível no seu resultado, quando clara em seus desejos: para mudar a base das relações sociais e/ou organização do Estado. Nessas ocasiões, a função eficaz do ritual é se encarregar novamente da diversão.

O protesto contra a guerra em maio de 1970 em Washington e o movimento da Praça Tiananmen em 1989 foram estatutos do tipo de sociedade que os estudantes queriam herdar enquanto seres. Na América, houve o sentimento de que a raiva e a repulsa aos assassinatos de Kent State e ao bombardeio do Camboja haviam revertido a situação da opinião pública americana contra a Guerra do Vietnã. E com o fim da guerra, poderia vir uma reestruturação geral. Na China, o liberalismo relativo do regime Deng parecia abrir caminho para grandes, fundamentais mudanças. Muitos acreditaram que esses teatros festivais eram, na verdade, o que eles não poderiam se tornar – ensaios de um futuro próximo. Os grandes desencorajados americanos e os desanimados chineses com os quais conversei em Shangai, em agosto de 1990 (ver Schechner, 1991), reconfirmaram essa interpretação. Após milenares esperanças terem sido destruídas, as pessoas enrolavam suas bandeiras, curvavam-se e sobreviviam à história.

A manifestação popular do carnaval de rua é, na verdade, uma imitação utópica, cuja transparente claridade da consciência focada, idealizada, aquecida e ampliada se dissolve uma vez que o show termina. Mas aqueles envolvidos em um festival de desejo político também com frequência iludem a si mesmos ao acreditar que o seu show utópico irá durar para sempre. Não são apenas os tanques de Deng Xiaoping que, invejosamente e com terrível certeza, destroem a diversão, mas o longo e único processo superficial, quando a revolução é bem-sucedida, de pós-revolucionários cavalgando pelo poder. Essa transformação decadente da festa em "política suja", o inevitável fim para os espontâneos comunistas, é o que os estudantes chineses, agora ocultos ou em exílio, aprenderam, uma lição que a maioria dos americanos radicais dos anos 1960 e 1970 nunca estudaram. O carnaval, mais forte que qualquer outra forma de teatro, pode expressar uma poderosa crítica ao *status quo*. Para o mundo moderno, tudo isso foi deixado claro por Robespierre: o carnaval indefinidamente em poder é Terror.

Ramlila, Mardi Gras, Gasparilla e *Spring Break* são, de muitas maneiras, carnavais "clássicos". Desse modo, como carnavais clássicos, eles exibem pouca antipatia estrutural entre governante e governado. Quando inversões sucedem, ocorrem de uma maneira esperada. As perturbações têm a qualidade de conflitos ou expressão individual, em vez de revolução. Isso não quer dizer que não haja ódios implícitos ou contradições sociais expostos nessas ocasiões. Mas não há chance de Mardi Gras, Gasparilla ou *Spring Break* se transmutar repentinamente em uma revolução, em par com o movimento de democracia chinesa ou

com o que aconteceu na Alemanha. Em Ramlila, a pessoa sente o oposto da tensão social. Pelo mês de Ramraj (o reino do rei Rama), as terríveis disjunções de castas, religião e classe na Índia moderna são suspensas. Embora a encenação de todos esses teatros direcionados seja similar, suas narrativas são diferentes. Aqueles levados às ruas, em um festival clássico ou moderno conhecido de antemão, têm apenas um curto espaço de tempo para apreciar tais liberdades extraordinárias. A ideia é obter prazer, tanto quanto possível, em um tempo curto e um lugar bem definido. Por outro lado, os prazeres do carnaval revolucionário derivam da sua existência como um evento antioficial, e do desejo ilusório, mas muito forte, de estender, tanto temporalmente quanto o que for espacialmente possível, as liberdades que foram tiradas.

As ações revolucionárias urbanas não são previsíveis porque há, no mínimo, dois resultados desejados: um, ou mais, procurado pelo povo que vai às ruas, e outro pelas autoridades. Não é que Ramlila, Mardi Gras, Gasparilla, *Spring Break* e outros carnavais clássicos sejam desprovidos de conteúdo político, mas esse conteúdo é unitário, em vez de dialético. Ramlila afirma o hinduísmo do norte da Índia e independência nacional. Mardi Gras celebra a absorção do catolicismo de Nova Orleans no capitalismo americano. As divisões e conflitos representados nos carnavais clássicos são ritualmente necessários, transtornos temporários de uma unidade fundamental. Mas os eventos de 1989 na China e Alemanha e o protesto de 1970 em Washington não seguiram roteiros fixos, nem mesmo detalhes particulares de comportamento – levantar faixas, marchas, confrontos com os militares, momentos de teatro guerrilha ensaiados – foram previsíveis. Algumas previsíveis moléculas de ação dão ao teatro direcionado uma qualidade ritualística, o sentimento de um "destino" sendo representado. Mas ações revolucionárias de rua são raros exemplos da história em seu estado liquefeito; as coisas poderiam ser diferentes na China se Deng e Li fossem depostos, ou nos EUA, caso o presidente Nixon e o poder daqueles que sustentavam Nixon houvessem se acabado em 1970. O movimento de 1989 nas ruas de Berlim, Leipzig, Praga e Budapeste – com um final climático em Moscou, em agosto de 1991 – teria feito a diferença.

Quando eu chamo tais eventos "teatro direcionado", eu não estou usando a palavra "teatro" metaforicamente. Os públicos do teatro direcionado são muitos, consistindo nos próprios participantes, jornalistas, especialmente repórteres de TV, a massa de parceiros espectadores que apreciam TV e formadores de opinião de alto nível que assistem em seus escritórios ou abrigos. Esses espectadores de alto nível são forçados a participar do teatro direcionado por medo de perder o público mundial que a TV alcança. Ou eles vão para onde está a ação – como Nixon e Zhou fizeram – ou eles encenam seus próprios shows como fez Saddan Hussein, entre 1990 e 1991, na Guerra do Golfo. A dramaturgia é mais

complicada, pelo fato de o aparato televisivo estar longe de ser neutro. Os veículos transmissores pedem que notícias sejam "feitas", não "encontradas". E, em muitos lugares, os mesmos patrocinadores comerciais que apoiam o *Spring Break* alimentam a TV com dinheiro. Isso significa que todos os programas – noticiários, assim como programas esportivos, dramas, programas de comédia, entrevistas, shows de perguntas e respostas – são, na verdade, entretenimentos que rendem lucros. Estações de TV são possuídas ou controladas por várias corporações com interesses aliados àqueles que tomam as altas decisões políticas e econômicas. Nem os noticiários de TV são feitos – como são os filmes – para serem mantidos e reapresentados por um longo tempo, depois que os acontecimentos terminam. Os noticiários de TV são camadas múltiplas de fluxos descartáveis de imagens e palavras recebidas em casas, bares, hotéis, centros da comunidade e escritórios. Os noticiários de TV combinam ações sob o holofote com uma edição sofisticada e procedimentos de enquadramento para criar um produto efêmero narrado e ritualizado (veja *"New, sex, and performance theory" in* Schechner, 1985).

O teatro direto é, em si mesmo, um primeiro teatro reflexivo ou material bruto para um próximo segundo teatro a ser exibido universalmente, a rede de notícias da televisão, que inclui (frequentemente improvisadas) respostas para o primeiro teatro. Esse teatro direcionado é reflexivo na medida de como é produzido pelas câmeras de TV e pensado para impelir uma resposta. Os acontecimentos são imediatos (estando lá), mediados (tomando lugar na tela da TV) e receptivos (reações para o que acontece na tela). Desse modo, a TV é impetuosa e interativa. Os milhões de telas funcionam como um fórum coletivo (embora não seja um fórum livre). Julgamentos sobre o teatro direcionado são apresentados não por estudantes da estética, mas por "eruditos" que resumem e explicam tudo. O político teatro direcionado é diferente do teatro direcionado do neocarnaval, tal como são distintos Mardi Gras, Gasparilla ou *Spring Break*. Esses têm sido drenados de conteúdos políticos, enquanto o teatro direcionado feito pela televisão (ou, pelo menos, pela "mídia altamente consciente") é, em sua maior parte, político. Ou, para dizer de uma maneira mais desleixada, a política de Mardi Gras e *Spring Break* é oculta e estática, conservadora e mantenedora do *status quo*. Portanto, não existem "notícias" vindo deles, exceto uma história caracterizada, inserida próxima ao fim de uma transmissão de programa de televisão; ou, se a celebração fica fora de controle, uma narração dos tumultos é respondida pela polícia. O motivo é que a ordem social será, deve ser, restaurada; as causas de "distúrbio" serão "investigadas", para que a interrupção não seja repetida no próximo ano. Por outro lado, a política do teatro direcionado da Europa Oriental ou China é de desafiar o *status quo*, para derrubar ou modificar o Estado.

Turner tratou do que ele chamou "drama social" como um processo mais ou menos inconsciente – uma forma "natural" ou não-histórica de resolver disputas sociais. Mas o político teatro direcionado é conscientemente criado. Organizadores do cenário sabem que estão encenando eventos em termos de uma clara narrativa progressiva de confrontação, através de um clímax para uma resolução. Em suas encenações, eles propositalmente, e, às vezes, ironicamente, manipulam poderosos símbolos interculturais, tais como os estudantes chineses com a Deusa da Democracia ou suas exibições do sinal "V". Eles invadem lugares de poder e/ou simbólicos, tais como a Praça Tiananmen, o Muro de Berlim na frente do Portão Brandenburg e a Casa Branca, Lincoln Memorial, ou Pentágono. Preparações em tais lugares forçam uma divisão dialética-teatral entre protagonistas e antagonistas. O teatro imediato político é carnavalesco até o ponto em que a batalha – em certos momentos chave – é uma exposição do que está errado com a maneira como as coisas estão, e uma representação do que é desejado e esperado em termos de novas relações sociais. É uma guerra, tudo bem, mas também é diversão (o que Turner chamou *"communitas* espontânea"): um sonhado estado utópico em ambos os sentidos do mundo[109]. Eventos são sinédoque e transparentes: assuntos são debatidos, símbolos desfilados, combatentes colocados em posição de quadrado aos olhos do público. Pessoas – presentes e vendo pela TV – têm que decidir qual lado tomar.

Esse teatro direcionado é sempre encenado como, ou termina em, redemoinhos, vórtices de atividades, pessoas em expressões próprias de vestimenta ou sem vestimenta, movendo-se em espirais e círculos sem facilidade para localizar centros ou cabeças. Polifônicos e multifocais, uma desconstrução popular da hierarquia, o decreto de dramas e eventos de teatro guerrilha em pequena escala caracterizam o teatro direcionado. Os olhares daqueles que esse teatro atrai são os múltiplos olhos vagantes das muitas câmeras ingerindo diversas imagens simultaneamente. Em contraste, as exibições de rua do festival de cultura oficial estão alinhadas em apresentáveis retângulos, uniformemente vestidos, carregando idênticos ou coordenados pôsteres, bandeiras e armas. Tudo e todos são hierarquicamente subordinados ao único olho da arquibancada julgadora. Aonde tropas armadas chegam, a intensa espiral do teatro direcionado para. As pessoas se esgueiram para se esconder, se preparam para a guerrilha ou reagrupam as linhas com a mais brava postura contra as armas. Se forças armadas abrem fogo, as pessoas comuns se dispersam.

[109] Ver Turner (1969, p. 94-164) para uma discussão de liminaridade e "*communitas* espontâneas" – o sentimento de amizade ilimitada característico do carnaval, assim como de certos movimentos religiosos, políticos e movimentos milenares no momento de sua anunciação. Um pouco da teoria de Turner é baseado nas suas próprias opiniões sobre os hippies.

O teatro direcionado na Praça Tiananmen, no Muro de Berlim ou em Washington exemplifica a teoria brechtiana e a prática de Augusto Boal[110]. O teatro direcionado não é "sobre" alguma coisa tanto quanto é feito "de" alguma coisa. É literal + simbólico em vez de referencial/representacional. A greve de fome chinesa acampada na Praça Tiananmen, alemães escalando ou arrancando lascas do Muro ou jovens americanos brincando no Espelho D'água do Memorial Lincoln estão atuando mais que ações de nudismo. Mas suas façanhas simbólicas não são imitações interpretadas por personagens nomeados dentro de narrativas ficcionais com direitos autorais e que foram criadas por indivíduos. Pessoas reais – atores anônimos para Wuer Kaixi, Zhao Ziyang, o Politburo Alemão Oriental, pessoas de Berlim, Abbie Hoffman, Mark Rudd – encenam seus papéis em público, perseguindo não somente objetivos stanislavskianos e através de linhas de ação, mas também dialéticas históricas.

A televisão produz e reproduz esse drama popular, mostrando repetidamente recortes específicos altamente teatrais, o que Brecht poderia chamar de *façanhas*, criando um *verfremdungseffekt* e um efeito ritual. A camada de contenção das historificações começa com repórteres, sob os holofotes, entrevistando participantes, pessoas comuns, assim como líderes. Muitas dessas entrevistas "espontâneas" são montagens ou armações. O material é então levado a várias interpretações e edições – "controles de giro" (para todos os lados): rebeldes e porta-vozes do governo, comentaristas de TV, especialistas acadêmicos. Participantes e espectadores, de maneira similar, são instruídos sobre o que está acontecendo, como se relacionar com isso e o que trará o futuro. As últimas camadas estão escondidas da visão pública, tomando lugar nas salas de edição e sedes do governo ou corporações. Esse processo de edição garante que aquilo que é transmitido esteja conforme as políticas daquele que possui ou controla os aparatos da TV. Os noticiários de TV dão a impressão de – uma performance de – "polifonia". Mas, assim como dramas estéticos projetam muitas vozes (dispostas como personagens) originadas de uma única voz, a dos dramaturgos, também a TV trabalha na direção oposta para um fim idêntico, entrelaçando muitas vozes em uma fábrica unitária transmissora. A transmissão final da TV difere de acordo com os canais culturais a que uma pessoa se sintoniza. É claro, alguns teatros direcionados não precisam de toda essa interpretação. Aqueles com baixo impacto nas políticas globais, tais como Gasparilla, Mardi Gras, *Spring Break* e Ramlila, permanecem mais ou menos localizados dentro de suas próprias tradições paroquiais.

[110] Para mais informações sobre o "Teatro do Oprimido" de Boal – um teatro pós-Brecht-aristotélico que envolve diretamente a comunidade e é desenhado tanto para a consciência-crescente como para ação direta, ver Boal, 1980, 1983, 1985, 1990a, 1990b, 1990c, e 1992; e Cohen-Cruz, 1990; Cohen-Cruz e Schutzman, 1990; Schutzman, 1990; e Taussig e Schechner, 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. *Rabelais and His World*. Bloomingtin: Indiana University Press, 1984.

BAXANDALL, Lee. Spectacles and Scenarios: A Dramaturgy of Radical Activity. *TDR, The Drama Review*, 13 (4), p. 52-71, 1969.

BRANLEY, Edward J. *The Zulu Social Aid and Pleasure Club*. E-mail, 19 de janeiro, 1992.

BRISTOL, Michael. *Carnival and Theather*. London: Methuen, 1985.

CAILLOIS, Roger. *Man and the Sacred*. Glencoe: The Free Press, 1959.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

d'ANS, André-Marcel. Gasparilla: Myth and History on Florida's West Coast. *Tampa Bay History*, v. 2, p. 5-30, 1980.

DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York: MacMillan, 1915.

ESHERICK, Joseph W.; WASSERSTROM, Jeffrey N. Acting out Democracy: Political Theater in Modern China. *The Journal of Asian Studies*, 49 (4), p. 535-65, 1990.

GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977.

GREENE, Bob. Título desconhecido. *Esquire*, July, p. 29-30, 1988.

HARRISON-PEPPER, Sally. *Drawing a Circle in the Square*. Jackson: University of Mississipi Press, 1990.

HOFFMAN, Abbie. *Revolution for the hell of it*. New York: Dial Books, 1968.

_____. *Woodstock nation*. New York: Vintage Books, 1969.

KAMM, Henry. East Beliners March for Democracy. *The New York Times*, A16, 22 October, 1989.

_____. Words Fly on Marx-Engels-Platz. *The New York Times*, A 14, 25 October, 1989.

KENYON, Jim. Invasion Proves Profitable. *The Tampa Tribune*, 8-A, 10 February, 1990.

LIPMAN, Joanne. Spring Break Sponsors in Florida Find Too Much of a Good Thing. *The Wall Street Journal*, B1, 7, 21 March, 1989.

PROTZMAN, Ferdinand. Westward Tide of East Germansis a Popular Noconfidence Vote. *The New York Times*, A 1, 3, 22 August, 1989.

RUBIN, Jerry. *Do It!*. New York: Simon & Shuster, 1970.

SCHECHNER, Richard. From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad. *Educational Theatre Journal*, 26 (4), p. 455-81, 1974.

_____. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 1988.

SCHMEMANN, Serge. Exodus Galls East Berlin. *The New York Times*, A 14, 14 September, 1989.

_____. Sour German Birthday. *The New York Times*, A8, 6 October, 1989.

_____. Gorbachev Lend Honecker a Hand. *The New York Times*, A5, 7 October, 1989.

_____. Another Big Rally in East Germany. *The New York Times*, A17, 31 October, 1989.

_____. East Germany Opens Frontier to the West. *The New York Times*, A1, 14, 10 November, 1989.

SPENCE, Jonathan D. *The Gate of Heavenly Peace*. New York: Viking Penguin, 1981.

TALLANT, Robert. *Mardi Gras*. Gretna, LA: Pelican Publishing Company, 1948.

TILLY, Charles. *From Mobilization to Revolution*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1978.

TURNER, Victor. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine, 1969.

_____. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

WHITNEY, Craig R.; BINDER, David; SCHMEMANN, Serge. Party Coup Turned East German Tide. *The New York Times*, A1, 27, 19 November, 1989.

WRIGHT, C. E. Título desconhecido. *The New York Times*, 1964.

TRADUÇÃO

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Doutor em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professor no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Pesquisador do Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance (Transe), em pesquisas sobre o catolicismo carnavalizado brasileiro, teatro de terreiro e leituras cênicas.

Ausonia Bernades

Doutora em Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É professora da Faculdade Angel Vianna (FAV) e pesquisadora-fundadora do Núcleo de Estudos das Performances Afro-amerín-dias (Nepaa), da Unirio. Pesquisadora nas seguintes áreas: corporeidade e preparação cênica, história da dança, estudos da performance e danças afro-brasileiras.

Denise Zenicola

Doutora em Teatro, pela Unirio. É professora na UFF e pesquisadora-fundadora do Nepaa. É coreógrafa, diretora e pesquisadora. Dirige o Muanes Dançateatro e investiga fusões das danças contemporâneas com estéticas afro-brasileiras/Faperj.

Aressa Rios

Doutoranda em Artes Cênicas na Unirio. Atriz. É professora na Pós-graduação do Centro Universitário Geraldo Di Biase, professora de Artes Visuais na rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. É contadora de histórias, pesquisadora de cultura popular no Brasil e América Latina.

Juliana Manhães

Doutoranda em Artes Cênicas na Unirio. Atriz e performer, dançarina, pesquisadora e arte-educadora. Integra o grupo As Três Marias – Núcleo de Folguedos Brasileiros, pesquisa manifestações populares. Atua no espetáculo *Umbigar*, selecionado pelo prêmio da Funarte Klaus Vianna de dança de 2010.

EDIÇÃO TÉCNICA

Tatiana Henrique

Mestranda em Memória Social na Unirio. Atriz e educadora, trabalha também como contadora de histórias. Tem formação em Literatura, com especialização em Língua Inglesa. Desenvolve pesquisa sobre artes cênicas e linguagem corporal baseada em técnicas ou tradições africanas e indianas.